



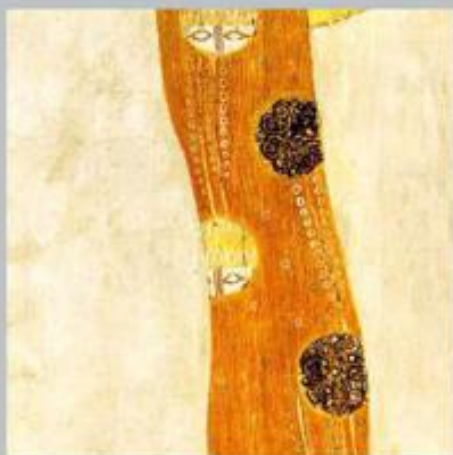
Claudio Magris

Il mito absburgico

nella letteratura austriaca
moderna



Piccola Biblioteca Einaudi



Claudio Magris
**Il mito
absburgico**

nella letteratura austriaca
moderna



Piccola Biblioteca Einaudi

LDB



Claudio Magris

Il mito asburgico

nella letteratura austriaca moderna

Einaudi

Prefazione 1996
Trent'anni dopo

La prefazione all'edizione precedente di questo libro s'intitolava *Vent'anni dopo*. Vent'anni dopo, trent'anni dopo... in realtà sono di più, anche se la simmetria dei titoli preferisce le cifre tonde e, per un incorreggibile vizio letterario, soprattutto la prima, con la sua tentazione di rifare il verso al celebre romanzo di Alexandre Dumas. Uscito in Italia nel 1963, *Il mito absburgico* è infatti stato scritto fra il 1959, o 1960, e il 1962. Le bugie poetiche contengono tuttavia spesso una verità; l'allusione che invoca quale nume tutelare il grande burattinaio delle avventure di cappa e spada non è troppo fuorviante. Anche in questo caso e fatte le debite proporzioni, *si licet parva componere magnis*, i moschettieri (cioè l'autore) sono un po' cambiati, hanno trovato molte cose per strada e ne hanno perse molte altre, ma soprattutto continuano, secondo l'inesorabile Fato dei romanzi a puntate, a combattere contro le guardie del Cardinale e a sventare gli intrighi dei nemici del Re. Nel suo piccolo, *Il mito absburgico* è divenuto un po' il romanzo della vita del suo autore, la mappa della sua geografia spirituale e intellettuale, il disegno e la trama dei sentieri ch'egli continua a percorrere e che si biforcano in sempre nuove piste – più che fra Parigi e La Rochelle, come i moschettieri, nello spazio, reale e immaginario, della Mitteleuropa, ma, dopotutto, anche fra Parigi e La Rochelle e più oltre ancora.

La vecchia Austria, che il comitato della musiliana Azione Parallela scopriva essere «campata in aria» come l'intera realtà, si presentava come un seducente volto dell'ordine, della totalità armoniosa, ma generava una letteratura che smascherava, con disillusa lucidità, il vuoto della civiltà, il nichilismo del sapere moderno, quell'astratta costruzione che si fonda su un'assenza, come il palco dell'imperatore di cui parla Broch, che resta vuoto e che rimane tuttavia il centro intorno al quale si organizza il reale. La storia del mito absburgico è la storia di una cultura che vive con particolare intensità, nelle sue forme peculiari, la crisi e la trasformazione epocale di tutta una civiltà, non certo soltanto austriaca; è la storia di una civiltà che, in nome del suo amore per l'ordine, scopre il disordine del mondo.

Il mito absburgico è soprattutto la storia di quell'amore per l'ordine, e si affaccia appena, forse con troppa discrezione, sul ciglio di quella scoperta del disordine. Quando lavoravo al libro inseguivo qualcosa che andava precisandosi e prendendo forma soltanto nel corso della ricerca, tanto che, all'inizio, non ero riuscito a spiegare bene al mio maestro Leonello Vincenti quale fosse veramente l'oggetto della mia tesi di laurea, vale a dire di questo libro. Cercavo di cogliere un mito, ossia i modi e le forme con le quali una civiltà si sforza di ridurre la pluralità del reale a un'unità, il caos del mondo a un ordine, la frammentaria accidentalità dell'esistenza a un'essenza, le contraddizioni storico-politiche a un'armonia capace di comporle se non di risolverle. Mi proponevo soprattutto di descrivere la morfologia ma anche di seguire la storia di questo mito, la sua genesi, il suo sviluppo, le sue motivazioni e funzioni politiche, il rapporto che, di volta in volta, la sua formulazione poetica e la sua sovrastruttura ideologica intrattengono con la realtà sociale.

Si trattava di ripercorrere la storia della civiltà absburgica ma anche di estrarre dal suo contesto storico un nucleo essenziale, un «mito» che ne mettesse in evidenza la funzione intellettuale e conoscitiva, la capacità di far risaltare, con una chiarezza da laboratorio, quello che Musil definiva un «esperimento del mondo». Mito è un termine ambivalente, che indica qualcosa di più o di meno della realtà; può significare sia un'essenza, un valore superiore alle oscillazioni del tempo, sia una verace e positiva idea-forza, sia una costruzione o una falsificazione ideologica.

Era inevitabile che, per disegnare i lineamenti di questo mito o modello, ci si soffermasse soprattutto ad analizzare la sua formulazione positiva, il volto nostalgico e seducente dell'Austria felix evocato da Werfel o da Roth piuttosto che il ritratto sarcastico (anche se non perciò meno nostalgico e struggente) tracciato da Musil, o ancora l'impalpabile epifania del nulla che esso suggeriva a Peter Altenberg. D'altronde è stato proprio il vagheggiamento dell'ordine che ha permesso di smascherare il disordine, in quanto l'esigenza di valori, proiettata sulla realtà, mette in evidenza lo scarto di quest'ultima rispetto a quel modello, le sue carenze, la sua negatività; il particolare disgregato viene commisurato con l'implicito metro della totalità perduta e della gerarchia infranta, sicché emerge l'inadeguatezza dell'esistente rispetto al valore.

Il mito absburgico era il tentativo di individuare un filo conduttore, una linea portante – forse anche di costruirli, giacché ogni pensiero, che coglie

un'unità e una totalità nella dispersa e accidentale molteplicità dell'accadere, contribuisce pure a conferire o magari ad imporre questa totalità significativa al pulviscolo degli eventi e dei fenomeni. Ciò può spiegare anche le intense e vivaci discussioni destinate dal libro. Queste ultime sono state tuttavia originate soprattutto dal carattere apparentemente critico e negativo del libro stesso.

Credo si tratti di un equivoco, ma di un equivoco, a ben vedere, fecondo. Il libro sembra essere – e come tale è stato recepito all'inizio, soprattutto in Austria – una demistificazione del mito asburgico, quasi una sua demolizione. In realtà esso nasce da una profonda, intima partecipazione. Se si vuol comprendere un processo di mitizzazione senza cadere, pur apprezzando o amando alcuni suoi aspetti, in un'apologia sentimentale che lo falsifica, è necessario, credo, porsi da una prospettiva negativa. Soltanto la resistenza ad una seduzione è in grado di filtrare il suo valore e la sua consistenza e di rendere giustizia alla sua autentica dimensione. Il disincanto è necessario per far balenare un incanto autentico, non retorico né posticcio. Un mito rifulge solo quando si demistifica il suo fascino di cartone; i Mari del Sud diventano un paesaggio dell'anima nelle pagine di Melville o di Stevenson che ne smontano ogni preteso scenario di paradiso incorrotto. Solo criticando il mito asburgico se ne mette in evidenza quella sua fascinazione cui si resiste.

La fascinazione personale, l'amore per la civiltà danubiana vengono espressi indirettamente, in controtela; vengono suggeriti nelle sfumature di qualche aggettivo e di qualche inciso piuttosto che venire affermati esplicitamente, si dissimulano nelle frasi secondarie piuttosto che campeggiare in quelle principali, si affidano al fluire del racconto piuttosto che alla formulazione di giudizi precisi. Talvolta è lo stile, il tono e la musica del linguaggio che integrano e correggono, sin quasi a capovolgerlo, ciò che viene detto: una voce dice che la vita non ha senso, ma il suo timbro evoca quel senso, ne è l'eco.

L'adesione per via negativa, del resto, è anch'essa molto austriaca: la continuità della tradizione austriaca consiste in una serie di ribellioni contro quella stessa tradizione e i grandi interpreti dell'Impero, da Grillparzer a Musil a Roth, hanno espresso il loro profondo amore per esso non già con facili encomi, ma attraverso la riottosa protesta, la critica disillusa e l'ironia. Roth diceva che solo perché da giovane si era ribellato contro Francesco Giuseppe aveva diritto di averne nostalgia e di amare quell'Austria che lo

aveva educato alla fedeltà attraverso la ribellione. Ritengo che questa carica demistificatrice e demitizzante sia ora più che mai valida, nella stucchevole e indiscriminata celebrazione della Mitteleuropa che spesso diviene un *cliché* stantio, adoperabile a piacere.

In molti luoghi dell'area danubiana – soprattutto in Austria, ma anche in Italia, in Francia e nei cosiddetti paesi dell'Est – la retorica della Mitteleuropa è divenuta la smaniosa ricerca di una propria identità di cui segretamente si dubita e che perciò si sbandiera ostentatamente, un'ossessiva e narcisistica disquisizione tautologica, un'idealizzazione meccanica che talora è la metafora di una reale protesta contro il presente ma più spesso è il *passe-partout* di una conservazione politico-culturale (come lo è stata nei confronti del dominio sovietico nei paesi dell'Est e, a ovest, del modello americano di vita). Il discorso sulla Mitteleuropa genera un cortocircuito fra coatta celebrazione e denigrazione altrettanto coatta, in una soffocante coazione a ripetere. Mitteleuropa è divenuta una metafora onnivale, che può designare tutto e il suo contrario, nostalgie regressive e aspirazioni emancipatorie, chiusura e apertura, progresso e reazione.

Anche scrittori di prim'ordine hanno contribuito a questa confusione semantica, che il più recente dibattito – al quale ho cercato di contribuire con diversi lavori – è impegnato a sbrogliare e che esige un'impostazione severamente critica, un'illuministica critica del mito.

La prospettiva negativa può invece addirittura contribuire, anche al di là delle intenzioni esplicite dell'autore, al mito che viene indagato, in quanto scopre, costruisce e vagheggia le componenti del mito stesso nell'atto in cui lo indaga e lo analizza. Può darsi che, sotto certi aspetti, *Il mito asburgico* rientri anch'esso nel mito asburgico o contribuisca, com'è accaduto in Italia, a crearlo, anche o soprattutto a dispetto di ogni intenzione del suo autore. Alcuni anni fa, riferendosi all'inflazionata e ormai stereotipa moda austriaca trionfante in Italia e a un mio intervento polemico in proposito, Cesare Cases diceva che io cercavo invano di fermare il Golem che avevo messo in moto...

Quando mi sono accostato a quel mondo, di esso, a differenza di oggi, non si parlava quasi mai. Sembrava dimenticato, tramontato. La storia fa talora questi scherzi; qualcosa che pareva superato e defunto, improvvisamente riappare con una carica di rinnovata attualità, mentre ciò che pareva attuale e proteso all'avvenire si rivela invecchiato. Questo

spostamento di tempi ha a che fare con la scrittura, che li disfa e ritesse come Penelope.

Alla loro origine, il libro e la sua scrittura rispondevano, sul piano personale, alla mia necessità di fare i conti – saggisticamente, ossia per via obliqua, metaforica – con Trieste, con la mia storia, con la mia tradizione e col suo significato, culturale ed esistenziale. Lasciata Trieste per andare a studiare a Torino, avevo la sensazione di dovermi appropriare intellettualmente e fantasticamente del mio mondo, del suo retroterra, ossia di un mio passato prenatale. Per capire Trieste dovevo confrontarmi con ciò che le stava dietro e quindi anche con quel mondo absburgico cui essa aveva appartenuto e che era diventato parte essenziale della sua realtà.

Il libro è, indirettamente, anche un saggio autobiografico, trasposto e oggettivato nell'analisi e nella rievocazione di un mondo storico. Il saggio del resto è per definizione un genere letterario obliquo, che parla di una cosa per parlare anche – talora soprattutto – di un'altra, e il cui tema non si riduce mai al suo oggetto esplicito. Da qui deriva il tono epico, narrativo del libro, il suo carattere di epilogo e *summa* riassuntiva. Il mondo absburgico diviene il simbolo di una totalità che si infrange e la sua letteratura un'odissea tra i frantumi della totalità, alla ricerca di verificare se sia o no possibile sperimentare un senso nella Babele del mondo e attraversarla formando, nonostante tutto, la propria personalità o se invece questo viaggio sia una progressiva disgregazione e una continua perdita – temi che avrebbero continuato e continuano ad essere presenti in ciò che scrivo, da *Itaca e oltre* a *Danubio* ad altri libri ancora.

Questo carattere epico, totalizzante costituisce, insieme, il significato e necessariamente il limite del *Mito absburgico* e può destare obiezioni da parte del lettore e anche del suo autore medesimo, che ormai ne è un lettore. Il tentativo di racchiudere un intero, ampio capitolo di storia culturale in un discorso unitario e compiuto costringe a rinunciare talvolta alla perplessità, a tagliare con l'accetta, a sfoltire la selva dei fenomeni per non perdersi nel suo labirinto, a sacrificare alcuni autori o alcuni loro aspetti, a includere correnti e figure in una certa cornice o a escluderle da essa, non senza una peraltro necessaria imperiosità.

L'epicità del libro nasceva anche dal desiderio di difendere un'ultima volta – contro le propensioni alla disgregazione di ogni sistema e alla frammentarietà del reale, latenti pure nell'autore – il senso della totalità del mondo e della storia. Sotto questo profilo *Il mito absburgico* appartiene alla

vigilia di un Sessantotto ancora di là da venire. Alcuni anni dopo, la grande diffusione della cultura e soprattutto della letteratura austriaca in Occidente ha coinciso con l'affermarsi del pensiero negativo, della scuola di Francoforte, che ha posto l'accento su tutto ciò che il progresso lascia irrisolto e sfigurato o oppresso ai suoi margini. La letteratura austriaca è apparsa una grande voce di quel disagio nei confronti della Storia che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, ha invaso il paesaggio culturale, mettendo in crisi i grandi sistemi totalizzanti, che avevano imposto un rassicurante ordine unitario alle contraddizioni del reale. La letteratura austriaca è apparsa l'espressione di una negatività che veniva percepita quale unica posizione autentica, nel pensiero e nell'arte: una voce data alla scissione dell'individuo, frantumato nel musiliano «delirio di molti», e al naufragio del linguaggio; un'arte della sottrazione, che ha additato l'incompatibilità fra intelligenza e ruolo sociale; la diagnosi di una realtà costituita soltanto da Azioni Parallele ad altre che però non ci sono, da posticce sostituzioni della vita vera che non c'è.

I beffardi aruspici del disincanto, consapevoli che la realtà vive su un conto estinto, non trovano, almeno esplicitamente, un posto adeguato nel *Mito absburgico*. A queste esperienze del nichilismo il libro oppone categorie lukacsiane, l'idea di un'armonia fra progetto politico-sociale e utopia letteraria – il libro le oppone tanto più strenuamente, quanto più esso stesso è animato, nel suo profondo, da quella coscienza del disincanto, del disagio e del negativo. Penso ancora che non sia inutile opporre un po' di classicismo lukacsiano a quella nuova mitizzazione che vede indebitamente l'Austria non come *una* ma come *la* culla del postmoderno. Certo già nel libro ci sono quei fermenti che mi avrebbero portato, dopo di esso, a occuparmi della crisi, dell'assenza, delle grandi metafore letterarie del negativo, dal saggio *Lontano da dove* sull'ebraismo orientale a *Itaca e oltre*, sino a quella parabola sull'impossibilità di patria e di storia che è il racconto *Illazioni su una sciabola* e a quella parabola sull'impossibilità di persuasione e di vita vera che è il romanzo *Un altro mare*, entrambe storie che varcano le frontiere dell'Europa Centrale, ma la attraversano e nascono da essa. Ma credo che quel parametro di una totalità – sia pure infranta – acquisito col *Mito absburgico* mi abbia permesso di guardare meglio anche l'infrangersi di ogni totalità e quei suoi relitti che siamo noi.

Del *Mito absburgico*, oggi, riscriverei e ampliarei certamente l'ultimo capitolo, quello dedicato al grande romanzo conoscitivo austriaco – Musil,

Broch – che scandaglia le rovine della totalità, la dissoluzione della parola e dell'io individuale, e si protende verso la costruzione di un nuovo modello del mondo, del sapere e dell'uomo stesso. Questo capitolo, negli anni trascorsi da allora, credo di averlo scritto in molti saggi dedicati alla letteratura austriaca e mitteleuropea in generale e a singoli autori (Hofmannsthal, Musil, Svevo, Broch, Blei, Canetti, Doderer, Rilke e molti altri), saggi che molto devono anche al confronto con amici e colleghi. Ma il vero finale del *Mito absburgico* penso di averlo scritto, oltre che in *Lontano da dove*, soprattutto in due libri; sul piano saggistico, nell'*Anello di Clarisse* (1984), un volume dedicato alla problematica del nichilismo e del grande stile, imperniato sulla letteratura europea e specialmente austriaca tra la *fin de siècle* e la stagione contemporanea; sul piano narrativo, in *Danubio* (1986), un «viaggio sentimentale» attraverso la Mitteleuropa che credo sia più un libro *della* che *sulla* cultura danubiana. Questi libri costituiscono, spero, la continuazione del cammino iniziato col *Mito absburgico*.

CLAUDIO MAGRIS

IL MITO ABSBURGICO
nella letteratura austriaca moderna

*Alla memoria di Leonello
Vincenti*

Introduzione

L'impero austroungarico scompariva nel 1918. Ma per gli intellettuali e i poeti di quella civiltà, che videro improvvisamente distrutta la loro società e con essa le basi della loro vita e della loro cultura, per gli scrittori austriaci che si trovarono sbalzati in un nuovo clima politico, alle cui esigenze la loro formazione non poteva essere adeguata, la vecchia Austria asburgica si presentava, e si presenta talvolta ancora, come un'epoca felice e armoniosa, come un'ordinata e favolosa Mitteleuropa in cui pareva che il tempo non corresse così veloce e così ansioso di dimenticare le cose e i sentimenti dell'ieri. Nella loro memoria quella veniva così ad essere «l'età d'oro della sicurezza. Nella nostra monarchia austriaca quasi millenaria tutto pareva duraturo e lo Stato medesimo appariva il garante supremo di tale continuità [...]. Ognuno sapeva quanto possedeva o quanto gli era dovuto, quel che era permesso e quel che era proibito: tutto aveva una sua norma, un peso e una misura precisi» ¹. Nello specchio trasfigurante della rievocazione l'Austria-Ungheria si configurava come «un vecchio Stato, retto da un imperatore vegliardo e da ministri attempati [...], un paese senza ambizioni e con l'unica speranza di serbarsi intatto nello spazio europeo difendendosi da ogni trasformazione radicale» ². Quell'età non veniva certo ricordata come «un secolo di passione»: gli uomini «camminavano lenti, parlavano pacati e discutendo si accarezzavano le barbe ben curate e spesso già volte al grigio» ³.

Il rimpianto di un mondo saldo e sicuro, ancorato a vecchi e fermi valori, si confondeva nella rievocazione con la nostalgia dei ricordi d'infanzia, dei profumi e dei colori mediante i quali quell'atmosfera s'era affidata indelebilmente alla memoria: «Ancor oggi non posso dimenticare l'odore umidiccio, muffoso, caratteristico di quella casa come di tutti gli uffici pubblici austriaci, quell'odore che gli austriaci chiamavano "erariale"» ⁴. E nella confusione morale della nuova Europa ci si ricordava, con ingenuo abbandono o con ironica tenerezza, che allora, ai tempi imperialregi, si credeva ancora al decoro borghese e alla rispettabilità: «Al giorno d'oggi i concetti di onorabilità sociale, familiare e personale sono [...] residui, come talvolta ci sembra, di leggende puerili e indegne di fede. A quel tempo invece la notizia della morte del suo unico figlio avrebbe scosso un capitano

distrettuale austriaco meno di quella di un atto disonorevole compiuto dal medesimo» ⁵.

Così Joseph Roth e Stefan Zweig ricordavano il loro mondo di ieri, travolto da tempeste tanto più grandi di lui; un mondo di cui Zweig stesso riconosceva l'impotente lentezza e l'ipocrita mediocrità ma che nel ricordo diveniva una patria ideale, tanto immobile ed invecchiata ma che aveva conservato virtù ormai incredibili, dignitoso decoro e correttezza, pedante rispetto e comoda tranquillità, fugace e struggente gioia di vivere. Questo processo di trasfigurazione fantastica e poetica della scomparsa società danubiana caratterizza gran parte della letteratura austriaca sorta dopo l'apocalisse del 1918.

Da Zweig a Werfel, da Roth a Csokor, da Musil a Doderer, molti scrittori hanno rievocato, esplicitamente o indirettamente, l'atmosfera e le caratteristiche della civiltà danubiana. Non si tratta di una estrinseca affinità tematica, che leghi alcuni autori secondo un criterio esteriore, basandosi su comuni motivi e contenuti delle loro opere, bensì di un ben determinato humus culturale, che si traduce in modi espressivi e in un particolare tono dell'ispirazione poetica. L'umanità e il pensiero di questi scrittori, le loro molteplici reazioni dinanzi ai concreti problemi della vita e le sfumature della loro sensibilità sono condizionate dal peso di una tradizione, da cui difficilmente riescono a liberarsi, e soprattutto da un'ambigua condizione di instabilità e di insoddisfazione della realtà storica presente, e da una conseguente evasione, da un impossibile ritorno alla realtà e ai sentimenti di un mondo distrutto dalla storia.

Questi uomini che si formarono nell'Impero d'Austria, Regno d'Ungheria e di Boemia, e così via, come suonava il «Gran Titolo» di Francesco Giuseppe, si sono volti indietro, negli anni della loro maturità, a quell'ieri sentito come punto di partenza della loro personalità umana ed artistica. Nostalgia o ironia, compiuta descrizione o sfuggente sfondo spirituale caratterizzano la rievocazione della «Cacania» ⁶, come l'ha chiamata Musil; e nonostante tutte le differenze di temperamento e magari gli opposti angoli visuali da cui quel mondo è stato contemplato e rivissuto, esso presenta una caratteristica fisionomia. Fisionomia che è difficile cogliere appieno, perché si tratta più di una *Stimmung* musicale che di un'organica rappresentazione, com'è ovvio dato il tono fortemente soggettivo, lirico, mitologico con cui questi scrittori, da Werfel a Roth, si son posti di fronte alla scomparsa società austroungarica. La loro esperienza

poetica prende le mosse da questo tormentoso legame col passato, da questo mito immanente alla loro memoria e alla loro fantasia, o meglio alla loro cultura.

Il termine mito, che di per sé indica un'alterazione e una deformazione della realtà dovute al desiderio di estrarre da questa una sua pretesa verità essenziale, un suo ipotetico nucleo metastorico che ne riassume il più vero significato, acquista in questo caso una particolare accezione. Il mito absburgico non è cioè un semplice processo di trasfigurazione del reale, proprio di ogni attività poetica, ma è la completa sostituzione di una realtà storico-sociale con un'altra fittizia ed illusoria, è la sublimazione di una concreta società in un pittoresco, sicuro e ordinato mondo di favola. Va da sé che questa mitizzazione non è un'astratta fantasticheria, e che quindi è capace talvolta di cogliere alcuni aspetti reali della civiltà absburgica, e di coglierli anzi con particolare finezza di penetrazione. E va altrettanto da sé che non tutti gli scrittori si sono limitati a una superficiale «laudatio» del buon tempo antico austriaco: l'ironia di un Musil ha anzi sfrondata senza pietà la patina aulica e rispettabile che copriva, come una pia polvere, il tramonto dell'era francogiuseppina. Ma anche l'analisi più feroce di Musil e l'umorismo disincantato di Doderer sono rimasti in un certo senso all'interno di un determinato modo di vedere, e prigionieri, anche se critici dispettosi, di quella favolosa e struggente trasfigurazione del mondo danubiano, di quella suggestiva alienazione ch'era stata per più di un secolo l'effettivo strumento di potere e il più valido sostegno spirituale dell'impero absburgico.

Perché la mitizzazione del mondo absburgico, che si riscontra nelle pagine scritte dopo il suo sfacelo, non è una semplice rievocazione del passato ma s'inserisce in una lunga tradizione, in un processo storico di deformazione della realtà austroungarica: processo di cui gli scrittori contemporanei rappresentano l'ultima fase, il capitolo finale e più esemplare, giacché il fatto di descrivere quella società dopo la sua scomparsa accentua il carattere di evasione e di fuga dalla realtà che aveva sempre contraddistinto la visione delle cose austriache, il mito absburgico. Questo era stato soprattutto un sapiente, efficacissimo strumento di un'accorta alienazione politica, lo sforzo di trovare delle ragioni di vita a una compagine statale sempre più anacronistica e impossibile, e di distrarre in tal modo le energie dalla concreta percezione della realtà. Naturalmente questo patetico sforzo, sorto da un sincero e appassionato attaccamento ai

valori che si volevano difendere, non era rimasto sul piano di una generica propaganda politica ma era sceso sul piano dei sentimenti e dei valori quotidiani, dello stile di vita. Così il «sistema» asburgico si era tradotto in un complesso di abitudini e di ideali non solo politici ma anche personali, in una particolare atmosfera spirituale. Gran parte della letteratura austriaca dell'ultimo secolo di storia asburgica era nata in questo clima, e la profonda carica umana che animava questo tentativo di impossibile conservazione si è tradotta spesso in pagine di commossa umanità e di viva poesia. Il mito asburgico aveva raggiunto una notevolissima capacità di diffusione e penetrazione, aveva permeato coscienze e sensibilità, ed era riuscito quasi completamente a trasformare la contraddittoria realtà austriaca in un mondo tranquillo e sicuro. Tale infatti lo ricordano gli scrittori superstiti al suo crollo, innamorati di quell'epoca immobile in cui, quando gli eventi incalzavano e si aveva bisogno di pace «si poteva [...] scendere dal treno del tempo, salire su un treno comune di una ferrovia comune e ritornare in patria» ⁷. E infatti un senso di smarrimento per la ferma sicurezza distrutta e per la perduta gerarchia dei valori s'avverte nelle pagine dei contemporanei rievocatori della Cacanìa, la cui dissoluzione sembra aver sconvolto la loro vita e i loro sentimenti: «Allora, prima della grande guerra, [...] non era ancora indifferente che uno vivesse o morisse. Se uno veniva cancellato dalla schiera dei mortali, non entrava subito al suo posto un altro, per far dimenticare il defunto, ma restava un vuoto dov'egli mancava [...]. Tutto ciò che cresceva aveva bisogno di molto tempo per crescere, e tutto ciò che periva aveva bisogno di molto tempo per venir dimenticato [...]; si viveva in quel tempo di ricordi, come oggi si vive della capacità di scordare presto e con energia» ⁸.

I temi e i motivi delle moderne rievocazioni dell'impero non nascono dunque con i loro moderni autori, ma si ricollegano a una particolare tradizione. Anzi, negli scrittori contemporanei che nelle loro opere richiamano in vita l'ambiente e l'umanità della monarchia imperialregia, i vecchi aspetti del mito acquistano una maggiore evidenza, si chiarificano meglio e si staccano con un più preciso rilievo, sicché proprio in queste opere più recenti si può cogliere meglio il lungo sforzo dell'impero di mascherare e idealizzare la propria esistenza. Ciò che prima s'era pateticamente predicato e che si era confuso con la realtà effettuale del sistema asburgico, ora appare nel chiaro e trasparente volto del mito, della proiezione fantastica e sentimentale, ripetendo ormai soltanto nell'ambito

della memoria e della riesumazione del passato i vagheggiamenti e la trasfigurazione che un tempo erano stati proiettati su una ben diversa realtà contemporanea. Disorientati nel nuovo caotico mondo sorto dalle rovine del 1918, gli intellettuali austriaci si sono aggrappati a quella tradizione absburgica idealizzante e ammaliatrice, accettando o almeno subendo l'alienatrice mitizzazione della realtà storica che aveva caratterizzato l'epoca di Francesco Giuseppe.

Per Franz Werfel, ebreo cosmopolita e *Weltfreund* ⁹, l'impero si configurava come uno stato sovranazionale, una «Grande Svizzera» civile e armoniosa, pittoresco e composito mosaico che riuniva «le Alpi del Tirolo, i laghi del Salzkammergut, i dolci orizzonti della Boemia, gli altipiani selvaggi del Carso, le rigogliose contrade dell'Adriatico, i palazzi di Vienna, le chiese di Salisburgo, le torri di Praga ¹⁰ [...] le vaste steppe della Puszta [...] gli alti pascoli dei Carpazi e i bassipiani del Danubio, con tutte le meraviglie del suo bacino fluviale, con le sue praterie selvagge ricche di uccelli e le grandi isole popolate del suo affluente, il Tibisco» ¹¹. Se questa è la nota più suggestiva e ricca di fascino mitteleuropeo, nota che accompagna sempre con una sorta di profumo slavo l'evocazione dell'impero, ben più importante è il significato politico-religioso che Werfel attribuiva alla compagine absburgica. L'impero gli appariva un regno fondato «nel segno di una idea superiore», e lo opponeva ideologicamente agli «Stati nazionali (che) sono nella loro intima essenza unità demoniache; come tutto ciò che è demoniaco e idolatrico, sono suscettibilmente “dinamici”, minacciosi e minacciati» ¹². L'ideale sovranazionale, che s'esprimeva fin nel paterno e rigido inizio dei proclami di Francesco Giuseppe, *Meine Völker*, era stato il fondamento ideologico della monarchia danubiana, il suo sostegno spirituale e propagandistico nella lotta contro il moderno risveglio delle forze nazionali, era stato insomma un'arma della lotta absburgica contro la storia. Per Werfel, che scriveva in un'Europa già sconvolta dal nazismo, quell'universalismo medievale e feudale si trasforma in una moderna civiltà europea, in un armonioso superamento dei contrasti nazionali. L'impero absburgico chiedeva che il suo suddito «non fosse soltanto un tedesco, un ruteno, un polacco, ma qualcosa di più, qualcosa al di sopra» ¹³; richiedeva «un vero e proprio sacrificium nationis» ¹⁴, una «rinuncia a una comoda affermazione di se stessi, rinuncia all'eccitante abbandono agli istinti del proprio sangue» ¹⁵, per cui l'uomo «si trasformava, da tedesco o ceco che era, [...] nell'austriaco» ¹⁶.

Varie componenti storiche confluiscono in questo mito: la funzione tedesco-mitteleuropea dell'impero asburgico, colonizzatore culturale dell'Europa orientale (si pensi che senza di esso scrittori come Rilke e Kafka non appartenerebbero alla letteratura tedesca), e un sincero, ma in sostanza velleitario desiderio di armonia sovranazionale. Anche Thomas Mann sentì il fascino e il significato di ciò che accadeva «quando il vecchio signore diceva “Miei popoli”. Da allora pensai talvolta che erede e continuatrice del sacro romano impero di nazione tedesca fosse non la Germania prussiana, ma l'Austria» ¹⁷. Ma soprattutto confluisce nell'esaltazione di Werfel la vecchia alienazione politica di tipo religioso, il paternalistico mito dei popoli contrapposto alla moderna realtà delle nazioni nate dalla Rivoluzione francese. Così il signore von Trotta, sloveno barone di Sipolje, pensava che «potevano esserci molti popoli ma non nazioni. E inoltre giungevano diverse, appena comprensibili ordinanze e disposizioni dell'ufficio del governatore concernenti un più mite trattamento delle “minoranze nazionali”, una di quelle parole che il signore von Trotta odiava più profondamente. Perché secondo le sue idee le “minoranze nazionali” non erano nient'altro che comunità più numerose di “individui sovversivi”» ¹⁸.

E ugualmente viene mitizzata la difesa di quegli amati instabili valori. Per Werfel l'elemento coesivo dell'impero era «una statica saggia e grandiosa, che si manifestò in una magistrale abilità di procrastinare le soluzioni, di scansare e lasciar sbriciolare i conflitti. Questa statica nell'irriverente vocabolario dell'Austriaco fu caratterizzata col concetto classico del *fortwursteln* ¹⁹» ²⁰. Il retrogrado immobilismo viene cioè rivestito di un profondo significato, assurge a manifestazione di superiore saggezza: così i limiti e i difetti diventano pregi e virtù. La lenta impotenza diviene cioè statica grandiosa, si trasforma da causa in rimedio della labile condizione politica, in quanto per Werfel questa inerzia scaturiva dalla consapevolezza che «ogni passo, anche il più piccolo, era un passo nell'abisso» ²¹. Indubbiamente, dato lo stato di cose e la struttura del sistema asburgico, ogni azione si sarebbe rivolta contro quell'equilibrio, sarebbe stata l'inizio della dissoluzione. L'aspetto mitologico e illusorio di queste affermazioni consiste dunque non in un travisamento della realtà storica, ma nell'accettare come un bene ideale una condizione negativa, nel mettersi in posizione di assoluta difesa di questa situazione senza volerla mutare. E in tal senso la celebrazione appassionata di Werfel coglie un

obiettivo dato storico, l'immobile tattica difensiva della monarchia danubiana; perché questa era stata davvero amministrata, come diceva Musil, «con oculatezza, discrezione e abilità a smussare cautamente ogni punta» ²². Da questa condizione derivava spontaneo tutto uno stile di vita, un atteggiamento di difesa fatto di riserbo e di misura, un tranquillo ritmo che scandiva la vita dominando pudicamente i sentimenti e conservando «la distanza senza riguardi» ²³; e ne scaturiva «il superamento di ogni caratteristica personale» ²⁴, una benevola aria di «familiare inavvicinabilità» ²⁵.

Cioè: «Si agiva in quel paese – e talvolta fino ai supremi gradi della passione e alle sue conseguenze – sempre diversamente da quel che si pensava, oppure si pensava in un modo e si agiva in un altro [...]. “È capitato che...”, si diceva in Cacania, mentre l'altra gente in altri luoghi credeva che si fosse prodotto un avvenimento mirabolante; era un'espressione alla buona per cui eventi e colpi del destino diventavano lievi come piume e pensieri» ²⁶.

E così ci si guardava anche dai colpi del sentimento, per serbarlo più schivo e vero nel cuore e per non lasciare ch'esso turbasse il metodico rigore delle abitudini quotidiane, e lo si costringeva in una sorta di ordine burocratico, come quando il giovane Carl Joseph von Trotta, allievo della scuola dei cadetti di cavalleria di Weisskirchen, in Moravia, tornava a casa per le ferie. «Il giorno del suo arrivo era sempre una domenica. Ciò accadeva per volontà di suo padre, il signor capitano distrettuale Franz barone di Trotta e Sipolje. In qualunque giorno le vacanze estive cominciassero nell'istituto, a casa dovevano sempre aver inizio il sabato [...]. Dieci minuti in punto prima delle nove, un quarto d'ora dopo la prima Messa, il giovane si trovava davanti alla porta di suo padre, nell'uniforme domenicale. Cinque minuti prima delle nove Jacques con la sua grigia livrea scendeva le scale e diceva: “Junger Herr, il signor padre sta venendo”. Carl Joseph rassetta ancora una volta la sua giubba, spostava il cinturone al posto giusto, prendeva in mano il berretto e lo puntava, com'era prescritto, contro i fianchi. Il padre giungeva, il figlio batteva insieme i tacchi e ne risuonava la vecchia tacita casa [...]. Il padre attraversava la porta, Carl Joseph lo seguiva. “Accomodati!” diceva dopo una pausa il capitano distrettuale. Appena adesso Carl Joseph s'avvicinava alla grossa poltrona a spalliera di felpa rossa e si sedeva di fronte al padre, le ginocchia rigidamente tirate a sé, e su queste il berretto con i guanti

bianchi. Attraverso le sottili fessure delle verdi persiane esili strisce di sole cadevano sul tappeto rossocupo. Una mosca ronzava, l'orologio a muro cominciava a battere i suoi colpi. Quando l'eco dei nove rintocchi dorati s'era spenta, il capitano distrettuale cominciava: "Che fa il signor colonnello Marek?" "Grazie, papà, sta bene!" [...] "Racconta avanti!" [...]. Questo era il segnale per l'inizio della familiarità. Carl Joseph deponeva berretto e guanti su un piccolo scrittoio, si alzava e cominciava a raccontare gli avvenimenti dell'ultimo anno. Il vecchio annuiva. D'un tratto diceva: "Sei un gran briccone, figlio mio! Cambi davvero! Ti sei forse innamorato?" [...] Improvvisamente chiedeva: "Cos'è la subordinazione?" "Subordinazione, – declamava Carl Joseph, – è l'obbligo di assoluta obbedienza che ogni subalterno deve al suo capo ed ogni inferiore..." "Alt! – lo interrompeva il padre e correggeva, – così come ogni inferiore al superiore..." [...]. Rintoccavano le dodici» ²⁷.

Questa è la trasposizione della mentalità burocratica sul piano dei sentimenti e delle abitudini. La figura del burocrate riassume l'essenza dell'impero, i suoi metodi di governo e i suoi immobili valori, la panacea politica contro il dinamico incalzare del tempo e i fermenti centrifughi. Senso dell'ordine e della gerarchia, avversione a ogni titanismo e rinuncia ad ogni attiva trasformazione delle cose vengono sublimati nel personaggio del burocrate, che ricorre in tutta la letteratura austriaca da Grillparzer a Musil, e s'esprime fin nella voce del signore von Trotta, «burocratica, lenta e un po' nasale» ²⁸. L'immobilismo politico che è alla base di questa figura si traduce in sfumature umane: nell'età matura, stagione preferita dei personaggi della letteratura austriaca, nella metodica e scrupolosa pedanteria, nel sacrificio quasi religioso della propria persona all'ordine formale. L'eroe preferito della letteratura austriaca è un diligente e anziano funzionario della cancelleria e della propria vita, teso a frenare i venti selvaggi con i fermagli delle cartelle d'ufficio. Così lo Julius Zihl di Doderer, burocrate a riposo che passa le sue ore di pensionato osservando ogni sera alcune donne che si spogliano nella casa di fronte, dà un ordine alla sua nuova vita annotando scrupolosamente: «Finestra I dirimpetto, ore 10, da ritenere come notevole; dirimpetto alla finestra II, ore 10,10 all'inarca: molto notevole. Finestra III, in basso a destra, ore 10,15, m.n. (molto notevole); finestra II, fata del bosco, notevolissima, con diritto di preminenza, quasi alla stessa ora. Secondo rilievi provvisori» ²⁹.

A questo tema burocratico è direttamente connesso il mito di Francesco Giuseppe, così vivo negli scrittori legati al mondo *k.u.k.* Sommerso dal tempo e consapevole della fine vicina, chiuso nella sua solitudine come una vecchia quercia percossa dagli anni e dalle amarezze, l'imperatore sembra incarnare, per questi rievocatori, l'eroica mediocritas. Secondo Werfel egli si era consacrato alla «prammatica del servizio [...] costringendosi all'impersonalità, all'ordine e alla regola» ³⁰, s'era opposto all'esibizionistico individualismo dell'epoca col misurato riserbo, che gli vietava «di pronunciare, in occasione di un'esposizione d'arte o di una serata a teatro, un giudizio di carattere personale. Così nacque la frase spesso schernita nei giornali umoristici: "È stato molto bello. Mi ha fatto molto piacere"» ³¹. Nel romanzo di Joseph Roth il ritratto di Franz Josef, con i freddi occhi azzurri di porcellana le folte sopracciglia e la barba spartita in due, ricorre come un ossessivo leitmotiv, pende dalle pareti della casa paterna, della scuola, della chiesa, della caserma e del bordello, emanando un presagio di dignitosa decadenza, mentre l'imperatore in persona è una figura fuori della vita, profetica e torpida, sopraffatta dal tempo, che confonde anni ed eventi del suo lungo regno e non ricorda se era stato il nonno o il padre o il nipote dei von Trotta a salvargli la vita a Solferino... Del resto il suo stesso volto era un emblema dell'impero, mille volte ripetuto. «Le strade erano popolate di numerosi Franceschi Giuseppi. Dappertutto negli uffici si vedevano volti familiari e inavvicinabili, con la barba bianca spartita. Perfino i guardaportoni ai maestosi portali dei palazzi avevano la stessa maschera» ³².

Il terzo motivo fondamentale del mito, dopo quello sovranazionale e quello burocratico, è il sensuale e godereccio edonismo. «Era splendido vivere in quella città pronta [...] a prodigarsi generosamente [...], Vienna era, tutti lo sanno, una città gaudente [...]. In questa città, dove si era buongustai in senso culinario e molto ci si occupava di un buon vino, di una birra frizzante, di ghiotti dolci e torte, si era poi pretensiosi anche in altri e più sottili godimenti. Far della musica, ballare, recitare, comportarsi con gusto e cortesia costituiva a Vienna una vera arte» ³³. È il mito dei valzer e della gioia di vivere, della spumeggiante sensualità e dello spensierato piacere; delle deliziose kellerine e delle maliziose signore, delle liete avventure amorose. Il vino di Grinzing, i placidi caffè e le tenere Mitzi delle *Bierstuben* creano il volto di un perduto paese di cuccagna, di un dolce e pagano paradiso terrestre. Le signorili cortigiane dell'antica casa di piacere

di Praga tramandano il sorridente edonismo di un'epoca gaia e felice, e la chiusura del locale viene a simboleggiare per Werfel la fine di una bella, raffinata stagione di civiltà. Anche questo mito del bel Danubio azzurro e del *Wiener Blut* era sorto, come vedremo, da un determinato clima culturale e per specifiche ragioni storico-sociologiche. L'uomo di questo fugace epicureismo credeva «che il denaro è tempo [...] non voleva fruire del tempo per guadagnar denaro, bensì guadagnar denaro per fruire del tempo. Perché nel tempo che gli era concesso per la vita stavano gli unici beni della sua povertà: guardare, udire, fiutare, gustare, tastare, pensare e sentire ed amare» ³⁴. L'alienazione sensuale diviene così amato e felice emblema di una gioia perduta.

In tal modo dunque si configura il mondo austroungarico nella memoria e nella rappresentazione di questi esuli scrittori, che dopo il crollo del 1918 si trovarono senza patria. Naturalmente l'impero asburgico si delinea nelle loro opere in aspetti molto diversi, dalla incondizionata esaltazione di Werfel all'ironia di Musil che par divertirsi, crudele anche verso se stesso, a frantumare l'unità e a satirizzarne la superficialità.

Il ricordo lasciato dal vecchio impero è veramente di notevolissima portata, e affiora con grande evidenza in moltissimi scrittori minori, da Friedrich Schreyvogel a Felix Braun, da Ginzkey a Mell, da Lernet-Holenia a Wildgans. Sbalestrati nella nuova realtà sociale, poeti e saggisti hanno cercato di capire il loro mondo di ieri, e ne hanno mitizzato le caratteristiche, dai saggi di Andrian alle memorie di Mirko Jelusich. Nella piccola Austria del dopoguerra si è cioè cercato di ridarsi un'importanza e una funzione perdute, e anziché guardare al futuro si è guardato al passato asburgico: un grande storico come Heinrich von Srbik ha cercato nell'equilibrio e nella missione mitteleuropea della Cecenia il modello di una futura Europa ³⁵.

Un mito di oggi, dunque. Tuttavia esso non è nato oggi, come evasione sentimentale in un mondo scomparso, ma si ricollega direttamente a una secolare tradizione asburgica di deformazione della realtà. I suoi motivi infatti sono sorti, seppur non così precisamente definiti, molto tempo addietro, nei primi anni dell'Ottocento, quando l'impero era ancora una grande potenza ma s'avviava al declino, e sono andati accentuandosi man mano s'approssimava la fine.

La nostra indagine vuole appunto vedere come si è arrivati a quest'ultima fase del mito, vuole seguire la parabola storica dei suoi temi e cogliere le

ragioni politiche e sociologiche che hanno dato loro origine; esaminare i suoi rapporti con la concreta realtà storica e il suo divario da questa, e cogliere nella dialettica della sua esistenza la disponibilità poetica di questo mito, la sua capacità di tradursi in poesia. Incontro di uomini e cose, di realtà storica e di trasfigurazione, inconscia o voluta, di questa: tale si presenta il mito asburgico nella sua evoluzione. Evoluzione che è legata a doppio filo alla storia dell'impero, e che può essere compresa solo se mantenuta e vista in questo stretto rapporto con tutta la vita austro-ungarica, come inversamente è necessario tener conto di questo processo di mitizzazione per capire l'ultimo secolo di storia asburgica, di «quella nazione incompresa e ormai scomparsa che in tante cose fu un modello non abbastanza apprezzato», dove «c'era anche velocità, ma non troppa»; di quel paese dalle «strade bianche, larghe e comode del tempo delle marce a piedi e delle diligenze a cavalli, che si snodavano in tutte le direzioni come canali di un ordine stabilito, come nastri di quel traliccio chiaro usato per le uniformi, e cingevano le province col braccio cartaceo dell'amministrazione». Quel paese in cui «c'erano villaggi slovacchi dove il fumo usciva dai camini come dalle narici di un naso camuso», dove «genio e spirito d'iniziativa nelle persone non autorizzate a ciò da alti natali o da incarico governativo erano impertinenza e presunzione», dove «un genio era sempre scambiato per un babbeo, mai però, come succedeva altrove, un babbeo per un genio». Quell'impero che «secondo la costituzione era uno stato liberale, ma aveva un governo clericale», in cui «il governo era clericale, ma lo spirito liberale regnava nel paese», dove «c'era un Parlamento il quale faceva un uso così eccessivo della propria libertà che lo si teneva quasi sempre chiuso».

Un paese infine che «benché molte cose sembrino indicare il contrario [...] era forse un paese di geni; e probabilmente fu questa la causa della sua rovina» ³⁶.

Il nostro compito è appunto studiare il mito del paese dei geni e le cose che sembrano indicare il contrario.

¹ S. ZWEIG, *Die Welt von Gestern* (scritto nel 1940-41); trad. it. di L. Mazzucchetti, *Il mondo di ieri*, Milano 1954, p. 15.

² *Ibid.*, p. 47.

- ³ *Ibid.*, p. 39.
- ⁴ S. ZWEIG, *op. cit.*, p. 44.
- ⁵ J. ROTH, *Radetzkmarsch*, 1932; ora *Radetzkmarsch*, Hamburg 1958, p. 197.
- ⁶ «Ka und ka»: «Imperiale e Regio» (R. MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*, vol. I, 1931; trad. it. di A. Rho, *L'uomo senza qualità*, vol. I, Torino 1957, p. 34).
- ⁷ R. MUSIL, *op. cit.*, p. 36.
- ⁸ J. ROTH, *op. cit.*, pp. 83-84.
- ⁹ Titolo di una raccolta lirica di F. Werfel del 1911.
- ¹⁰ F. WERFEL, *Aus der Dämmerung einer Welt*, 1936; trad. it. di C. Baseggio, Milano 1950, p. 13.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 16.
- ¹² *Ibid.*, p. 14.
- ¹³ F. WERFEL, *Aus der Dämmerung einer Welt*, 1936, p. 19.
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ *Ibid.*, pp. 19-20.
- ¹⁷ T. MANN, *Verhältnis zu Wien*, 1926; *Gesammelte Werke in 12 Bänden*, a cura di H. Bürgin, vol. XI, Oldenburg 1960, p. 399.
- ¹⁸ J. ROTH, *op. cit.*, p. 170.
- ¹⁹ Lett. «tirar avanti in qualche modo, tirar a campare».
- ²⁰ F. WERFEL, *op. cit.*, p. 31.
- ²¹ *Ibid.*, p. 32.
- ²² *Ibid.*, p. 36.
- ²³ *Ibid.*, p. 28.
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ *Ibid.*, p. 26.
- ²⁶ R. MUSIL, *op. cit.*, p. 39.
- ²⁷ J. ROTH, *op. cit.*, pp. 19-21.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 177.
- ²⁹ H. VON DODERER, *Die erleuchteten Fenster oder die Menschwerdung des Amtsrates Julius Zihal*, 1950; trad. it. di Clara Bovero, *Le finestre illuminate*, Torino 1961, p. 48.
- ³⁰ F. WERFEL, *op. cit.*, pp. 24-25.
- ³¹ *Ibid.*, p. 24.
- ³² *Ibid.*, p. 27.
- ³³ S. ZWEIG, *op. cit.*, p. 28.
- ³⁴ F. WERFEL, *op. cit.*, p. 41.
- ³⁵ H. VON SRBIK, *Deutsche Einheit. Idee und Wirklichkeit vom Heiligen Reich bis Königsrätz*, München 1935; ID., *Österreich in der deutschen Geschichte*, München 1936; ID., *Mitteleuropa. Das Problem und der Versuch seiner Lösung in der deutschen Geschichte*, Weimar 1937.

³⁶ R. MUSIL, *op. cit.*, vol. I., pp. 36, 37, 39.

I. Genesi del mito absburgico

1. *Origine del mito e sua funzione politica.*

Questo processo di mitizzazione della concreta realtà storica incomincia nei primi anni dell'Ottocento. Si tratta di un mondo, di una civiltà – e di una trasfigurazione di questa – legati agli Absburgo del danzante Congresso di Vienna, della *Metternicherei* ³⁷ della duplice monarchia imperialregia ³⁸; legati insomma all'ultimo atto della secolare storia absburgica, che ha una sua precisa fisionomia rispetto agli Absburgo delle lotte svizzere e dei fasti di Carlo V, del secolo d'oro della Controriforma e delle complicate vicende della Prammatica Sanzione. Tale passato, per quanti sforzi abbiano fatto storici eminenti come il von Srbik per dimostrare l'«unità» nella storia austriaca ³⁹, è soltanto preistoria rispetto al mito della «Cacania» col suo odore di sego, col suo esercito di soldati in piedi, preti in ginocchio e funzionari seduti ⁴⁰ e con i suoi valzer spumeggianti; diventa «cacanese» ⁴¹ solo nella rievocazione trasfigurante di poi, nel mito dell'epoca posteriore che è appunto oggetto della nostra indagine. Che di più lontano dalla barba spartita in due di Francesco Giuseppe dei cupi bagliori del sole di Carlo V che non tramontava mai? Così Rodolfo, il mitico fondatore della dinastia che vinse Ottocaro e il cui cavallo portò le specie di Nostro Signore, diverrà «austriaco» e veramente «absburgico» nella fantasia di Grillparzer o nel noioso poema di Ladislao Pyrker ⁴².

Se si volesse fissare un punto chiave di passaggio, una data di nascita del mito, arbitraria come ogni tentativo di stabilire una svolta precisa nelle vicende della storia, ma utile e chiarificatrice, tale data potrebbe essere l'anno di grazia 1806, in cui Francesco II imperatore del Sacro Romano Impero di Nazione Germanica diventava Francesco I imperatore d'Austria ⁴³. Tale certificato di nascita fa intuire immediatamente il carattere di surrogato, di ripiego, il carattere autunnale che contrassegnerà fin dall'origine questo mito. È allora che gli Absburgo, estromessi con le guerre del Settecento e con quelle napoleoniche dal predominio in Germania – sì che anche quando, come dal 1815 al 1850, l'Austria dominerà le vicende tedesche lo farà come potenza estranea, non come forza interna – si volgono a cercare un altro modo di vita e un'altra ragione

di esistenza e di coesione della monarchia. Ed è allora che nasce l'ideale dell'impero sovranazionale, della «Grande Svizzera», dei «miei popoli» legati al vincolo dinastico del paterno sovrano; popoli, come ci si preoccupava di dire, cioè razze e gruppi etnici e non individualità nazionali. Sorge così il mito della monarchia popolare, in un senso ben diverso da quello che la parola poteva significare in riferimento allo sforzo dell'assolutismo illuminato di stabilire effettivi nessi tra le forze dello stato, nel senso cioè tradizionalistico e «paesano» di bonari e sentimentali legami. Ora tale ideale, che determinerà in modo così penetrante l'atmosfera e il *Gemüt* austroungarici, non è in fondo che un surrogato di quelle forze vitali che all'Austria erano negate, e che invece vivificavano altri stati, come per esempio la Prussia; un tentativo incerto di estrarre dalla situazione di fatto delle ragioni che la giustificassero e addirittura di mitizzare come ideali le sue debolezze. Quello che Werfel chiamerà il «vero regno» ⁴⁴, «tentativo di fondare sulla terra il regno di Dio» ⁴⁵, contrapposto alle «unità demoniache nazionali» ⁴⁶, sicché la rinuncia di Francesco I sarebbe stata «un disperato tentativo di salvare la grande idea della unità dei popoli, una ritirata, un concentramento sulla posizione più forte» ⁴⁷, è storicamente un mito che vela la mancanza di un centro statale dinamico. Lo stesso ideale mitteleuropeo, che costituisce forse l'essenza della civiltà asburgica e la sua più spiccata caratteristica, è anch'esso in fondo non una costante di tutta la storia austriaca come sembra intendere il von Srbik ⁴⁸, ma la conseguenza di una situazione problematica, come ha visto Carlo Antoni: «L'idea della Medioeuropa presuppone le lotte delle nazionalità, è appunto una formula escogitata per superare le antitesi sorte nell'Ottocento» ⁴⁹. Lo stesso von Srbik del resto, esaltando l'universalismo di Carlo VI, Eugenio di Savoia e Maria Teresa, ne accentua il tono specificamente tedesco, e quindi lontano da quell'impero austriaco in cui, come si diceva forse un po' bizantineggiando, i veri austriaci erano i boemi, i croati e così via, e non i tedeschi... E un altro storico cui il mito austriaco sta a cuore, il Lorenz, riconosce la contraddizione «in adiecto» insita nella condizione austriaca di allora, che non consentiva una soluzione in senso moderno-liberale ⁵⁰, per cui l'idea asburgica appare come un compromesso obbligato (questa parola, compromesso, costituisce un leitmotiv di tutta la storia, e dell'anima *k.u.k.*) ⁵¹ senza possibilità di scelta.

Eppure, per quanto politicamente poco vitale, forse proprio per la *Stimmung* crepuscolare che lo caratterizza fin dal suo sorgere questo mito

sovrannazionale sarà una fertile occasione di poesia, contribuirà a creare quell'atmosfera vecchiotta, sorpassata e dignitosa, quel clima di compassata e signorile decadenza da cui, come vedremo, prenderà le mosse un'affascinante letteratura: come se questo mondo declinante offrisse un'aria propizia per una comprensione sottile, tenera e riservata dell'uomo. Quell'universalismo che il von Srbik attribuisce all'idea statale austriaca, in opposizione all'egoistico *Willensstaat* prussiano, non sarà mai in realtà un valore politico, ma tutt'al più una *oikumene* in chiave estetica, un'apertura mitteleuropea lirica e sentimentale.

Ed è anche questa l'epoca in cui prende consistenza l'ideale burocratico, così tipico dell'Austria che conosciamo: non si tratta più dell'illuministica volontà di rinnovare lo stato, ma di un sistema di accurata trasandatezza, che era insieme scrupoloso e oculato rispetto della legge perché solo tale ordinata e saggia giustizia poteva offrire tranquilla e fiduciosa sicurezza ai sudditi dell'impero – e neghittoso immobilismo rifuggente da ogni effettiva riforma o costituzione, atee parole del secolo dei lumi, che avrebbero fatalmente creato energie sociali, dinamici aneliti di rinnovamento e perciò germi di dissoluzione ⁵². In questo ideale burocratico si riassume la tipica mediocritas austriaca, con i suoi limiti e con la sua umanità modesta, schiva e piena di pedante dignità; un tema questo che darà vita a una delle più tipiche gallerie di personaggi absburgici, agli indimenticabili e umanissimi *treue Diener* ⁵³, dal Bancbano di Grillparzer fino al capodivisione Tuzzi di Musil o al consigliere d'ufficio Julius Zihl di Doderer. Questo personaggio chiave sarà un emblema di quella «statica grandiosa» che reggerà l'impero, un atteggiamento fatto di bizantina impotenza e di corretta signorilità.

E prende più decisa fisionomia il mito godereccio e feacio ⁵⁴, l'abbandonata gioia e la spensieratezza venata di malinconia che sono quasi il compenso della mancanza di responsabilità e partecipazione politica, ciò che farà di Vienna la *Kapua der Geister* ⁵⁵ di tutto l'Ottocento fino alla *belle époque*, col fascino e il limite di un mondo ripiegato soltanto sulla vita individuale, la sua gioia e la sua caducità; quel mondo in cui sempre gira il cappone sullo spiedo e che farà esclamare a tanti, ebbri e fieri dell'obliosa gioia all'ombra di Santo Stefano: «Ja nur ein Kaiserstadt! Ja nur ein Wien» ⁵⁶. Questo piacere di vivere va dalla epicurea e casalinga rassegnazione del Biedermeier ai caffè e alle danze dell'epoca delle operette, segnando una costante del temperamento umano e artistico austriaco ⁵⁷.

Certo questa vita estetica e sensuale si presenta, insieme con l'ingranaggio burocratico, come elemento costitutivo del mondo austroungarico, cui è mancata appunto una cultura storico-politica, «la saldatura intermedia, il pensiero storico e filosofico» ⁵⁸.

Un'indagine sui testi letterari conferma che è in questo giro di anni che si viene delineando questa fisionomia, dapprima nei suoi aspetti più indiretti e irriflessi, e poi a poco a poco determinandosi più decisamente e assumendo coscienza di sé. Certo anche a scorrere la letteratura dei secoli precedenti si possono trovare motivi, temi in cui può sembrare di cogliere toni affini, un presagio di tante pagine posteriori. Non aveva già Rodolfo II, lo *stiller Kaiser* che nel dramma di Grillparzer diverrà il simbolo della tragica condizione imperiale austriaca, intuito e definito la più tipica e fatale caratteristica degli Absburgo, la mediocrità, allorché diceva: «Ecco la maledizione della nostra nobile casa: tendere esitanti, per mezze misure e con mezzi espedienti, ad una mezza azione» ⁵⁹? Per quanto riguarda però le testimonianze letterarie, si tratta di affinità estrinseche, determinate da costanti metastoriche come possono essere l'eterna ispirazione al paesaggio natio, o l'encomio di sempre al principe felicemente regnante; affinità dunque esteriori perché mancanti di un comune tessuto spirituale, senza un comune sfondo umano e storico che solo può dar loro significato ⁶⁰.

2. L'età teresiano-giuseppina e la sua cultura.

Anche la più grande figura della storia austriaca, Maria Teresa, diverrà simbolo per eccellenza della *Austriazität* nel ricordo delle generazioni posteriori, che vivranno però in tutt'altra atmosfera, in quella reazionaria del «buon» Francesco I o in quella «grandiosamente statica» di Francesco Giuseppe, e che nel loro patriottico e pedagogico ricordo della grande imperatrice ne sfigureranno il dinamico volto, immobilizzandolo in un quadro di maniera da appendere nelle aule scolastiche, in uno degli immoti medaglioni dell'ammuffita galleria absburgica, da cui agli scolari di una *Humanitätsklasse* dello *Schottengymnasium* spirava un'aria stagnante da cui potevano trapelare molte virtù di signorile silenzio, aristocratico riserbo ed eroico amore della misura e della simmetria spirituale, ma non certo il maschio impeto della sovrana che aveva sfidato a duello Federico II. Del resto è significativo che Werfel, poeta del mito absburgico e del suo crepuscolo, abbia sorvolato su Maria Teresa, come sulle altre «figure

superiori alla media» ⁶¹, in fondo lontane per animo e significato da quella invece emblematica di «una personalità mediocre», ma che ebbe la «misura» ⁶², cioè Francesco Giuseppe. Certo alla «benevola monarchia» di Maria Teresa e alle sue riforme (come pure a quelle di Giuseppe II) si devono molte strutture dello Stato che costituirono la forza e la compattezza della monarchia fino all'ultima sua stagione e fecero di essa, rispetto a certe conquiste civili e sociali (per esempio, l'istruzione obbligatoria), uno stato più avanzato, nel suo assolutismo, di certe nazioni «liberali». Ma il tono dominante della benevola monarchia teresiana è quello dell'assolutismo illuminato, di un'illuministica volontà riformatrice, e perciò lontano dal tipico *fortwursteln* absburgico.

E Giuseppe II, qualunque possano essere state le conseguenze della sua politica nei tempi successivi, rappresenta, con l'impulso di germanizzare e il disprezzo delle tradizioni e della misurata cautela, la più totale e assoluta antitesi del sistema absburgico e della sua mediocrità, la fede impetuosa di mutare il mondo d'un colpo; insomma rappresenta tutto ciò che si può intendere sotto l'aggettivo «radicale», parola che certi vecchi ancor oggi ricordano non si poteva pronunziare nella *k.u.k.* monarchia neanche riferendosi alla cura della gotta o alla trasformazione di una sala da ballo. Con tutto ciò non si vuol negare o sminuire il profondo significato che i due sovrani hanno avuto nella storia austriaca, ma solo cercare di distinguere una sfumatura, e più che una sfumatura, diversa di questo loro significato rispetto all'ultimo capitolo della vicenda absburgica.

Sintomatica del resto è la perplessità reticente con cui, come vedremo, le generazioni e gli scrittori posteriori ricorderanno Giuseppe II, e non è senza significato che il suo mito sia fiorito più in terra tedesca che austriaca: si pensi a Berthold Auerbach, il cantore della Selva Nera, e ai suoi *Monumenti dell'imperatore Giuseppe*, comparsi tra il 1845 e il 1848 nell'almanacco popolare «Il compare» ⁶³. Trapela, dai raccontini di Auerbach, il mito di un Giuseppe II imperatore insonne, amico del popolo nel senso di un'operosità instancabile che scende fino ad ogni umile casa per scoprirvi i mattoni guasti e ripararli. Leggendo queste storielle vengono a mente assai prima Pietro il Grande nell'officina da carpentiere o Federico II che l'imperatore Franz a passeggio per Vienna con ipocrita bonomia o il buon vecchio signore di Schönbrunn seduto nella sua carrozza, in mezzo al popolo, sulla via che mena al Prater ⁶⁴.

Basta pensare alla figura dominante della cultura teresiano-giuseppina, al grande illuminista Josef von Sonnenfels, per accorgersi di quanto l'atmosfera culturale viennese di questi anni fosse diversa da quella dei tempi successivi. Economista, riformatore del diritto penale in senso liberale, critico e censore teatrale, consigliere di Stato, rettore dell'Università di Vienna e presidente dell'Accademia di Belle Arti, Sonnenfels (1733-1817) fu il dominatore della cultura viennese dell'età teresiano-giuseppina. Già il suo gusto razionalistico in fatto di teatro (con i suoi *Briefe über die Wienerische Schaubühne* ⁶⁵ tentava di introdurre un gusto severo e rigoroso, sí da giungere nel 1768 quale censore teatrale a proibire le commedie improvvisate) e la sua polemica contro l'uso della tortura sembrano alienarlo da ogni colore locale viennese, ne fanno un cittadino della repubblica europea dei lumi. Infatti ciò che colpisce leggendo le opere di Sonnenfels tra politica e cultura, le piú interessanti per cogliere il tono del tempo, è la loro quasi assoluta indipendenza da ogni sfondo o presupposto locale. Si ha l'impressione che tali pagine avrebbero potuto esser scritte da qualunque altro illuminista europeo, francese o italiano, senza essere troppo diverse. Basta confrontarle con quelle, tanto piú deboli intellettualmente, di un «patriota austriaco» (cosí si firmò Sonnenfels in una sua opera) ⁶⁶ di quarant'anni dopo, il barone di Hormayr, e si vedrà che quanto quest'ultime recano l'impronta inconfondibile dell'Austria di Metternich, di Andrea Hofer e dei primi valzer di Josef Lanner, tanto le prime sono impersonali. La patria di cui parla Sonnenfels nel suo *Über die Liebe des Vaterlandes* (Wien 1771) non richiama alla mente neanche pallidamente, sí da non costituire neppure un preannuncio, quel patriottismo timorato e pio che appesantirà molta letteratura austriaca, perfino certe pagine di Stifter. La patria qui è lo stato, uno stato tipo, e quella monarchia che è l'aurea via di mezzo tra l'ingiusta oligarchia e la *Verwirrung* della democrazia ⁶⁷ è una qualunque monarchia assoluta e illuminata d'Europa, tanto che lo stesso Goethe criticò aspramente questa opera per la sua genericità. Forse un riflesso di gaiezza viennese si può cogliere nell'incitamento a favorire i divertimenti, i circoli festosi e i ritrovi d'amici come fonti d'amor di patria ⁶⁸. Cosí pure l'elogio funebre di Maria Teresa ⁶⁹ elenca i meriti di un qualunque grande sovrano del Settecento, e solo forse la descrizione del suo zelante lavorare fino all'ultimo può far ricordare il burocratico incessante leggere e firmare, che scandí l'intera vita di Francesco Giuseppe. E la *Scienza del buon governo* ⁷⁰ non è certo la

statica grandiosa o il *fortwursteln* degli imperatori che pensavano, come il Rodolfo II di Grillparzer, che il fare fosse il principio della distruzione. Solo la machiavellica esaltazione della religione come ragion di stato ⁷¹, con le successive pagine sulla necessità del controllo dello stato sulla chiesa, possono richiamare l'ipocrita e devota unzione che alimentava il cesaropapismo austroungarico ⁷². Ma si tratta invece di tutt'altra cosa, di un atteggiamento giuseppino e regalista. Più suggestive ai nostri fini sono le suddette *Riflessioni di un patriotta austriaco* perché nella violenta polemica contro la Rivoluzione francese e i suoi «orrori sanguinosi», polemica cui si unisce una difesa dei lumi in quanto misura e moderazione, trapela un po' di quella mediocritas austriaca, soprattutto nelle invettive contro l'uguaglianza ⁷³ e nella esaltazione di un «governo monarchico giusto e saggio» ⁷⁴. Ma siamo sempre nell'illuminismo, in un clima affatto diverso dall'atmosfera absburgica dell'Ottocento ⁷⁵, in quel clima che secondo i vecchi storici della letteratura Nagl e Zeidler avviliva la fantasia e l'ottimismo austriaco ⁷⁶. Per essi lo spirito giuseppino era un *zerstörender Geist* ⁷⁷ in cui non poteva fiorire una poesia vera e piena, inceppata com'era dal razionalismo ⁷⁸.

Tutta la letteratura teresiano-giuseppina è in gran parte razionalistica, astratta e generica anche quando ha per oggetto l'encomio dei sovrani. Nulla di tipico caratterizza la *Theresiade* di Franz Cristoph von Scheyb (1746), né i sarcastici versi di Blumauer o i poemi di Baptist von Alxinger ⁷⁹.

Eguale assenza di colore absburgico mostrano le descrizioni guerresche o i carmi encomiastici di Michael Denis ⁸⁰, il gesuita traduttore di Ossian (1729-1800) o le fredde poesie di Josef Franz Ratschky ⁸¹, autore di un romanzo satirico contro le idee giacobine ⁸² che non esce dai limiti di una polemica condotta in nome del settecentesco razionalismo.

C'è dunque tutto un filone di letteratura, per dir così, ufficiale e dotta, che non ha alcun legame con quel che andiamo cercando, una letteratura che va dai poeti di corte ai pubblicisti, dagli uomini di cultura agli autori teatrali, soprattutto per quanto riguarda il dramma classicheggiante e la commedia di tipo francese ⁸³. È una letteratura che arriva fino alle soglie dell'Ottocento, col *Flauto Magico* ⁸⁴ di Emanuel Schikaneder; opera che, sebbene messa in musica da quel Mozart che rappresenta quasi l'armoniosa essenza dell'anima austriaca, «l'idea dell'Austria divenuta musica» ⁸⁵ è «la manifestazione più cospicua del suo [dell'Austria] illuminismo» ⁸⁶.

3. Il processo di mitizzazione nella commedia popolare.

Preludi e anticipazioni del mito absburgico, per ora soltanto nella sfera della sensibilità individuale e del gaio edonismo, si devono cercare in un'altra direzione, nella letteratura più spontanea e popolare, nella fioritura teatrale *aus dem Stegreif*, cioè nelle commedie improvvisate, di periferia, in cui, riallacciandosi a una tradizione ancora barocca, si comincia a polemizzare col serio razionalismo e in particolare con Sonnenfels, e a dar vita alle sapide macchiette viennesi con la loro bonaria gioia di vivere da *Bierstube*. Si tratta ancora di deboli accenni, ma significativi. Simbolo di questo *Wienertum* è la figura di *Hanswurst*, l'allegra maschera dal cappello verde a punta e dalle lunghe brache gialle che era entrata a Vienna con Josef Stranitzky ⁸⁷ e che incarna «i viennesi grassi e bonari, amanti della tavola» ⁸⁸. È Philipp Hafner, poeta e bevitore, «un vero figlio di Vienna» ⁸⁹, che in una serie di commedie, tutte «nell'ambito del colore locale viennese, e in parte scritte in dialetto» ⁹⁰, esalta la figura di Hanswurst a simbolo ed emblema del *Wiener Blut*. Nella sua commedia *Reisende Komödianten* del 1762 attacca le regole tradizionali del teatro parodiate dal suo eroe; in *Mägera, die fürchterliche Hexe oder das bezauberte Schloss des Herrn von Einhorn*, rappresentata nel 1763 e in quella *Der Furchtsame*, rappresentata al teatro della Kärntnertor nel 1764, insiste nella satira contro gli illuministi ⁹¹.

La commedia *Der auf den Parnass versetzte grüne Hut*, di Christian Gottlob Klemm, rappresentata nel 1767 al Kärntnertor, ci dà quasi una poetica dello *Humor* viennese, nella fantasiosa contesa tra Hanswurst e il livido Momus (Sonnenfels), risolta alla fine da Critica a favore di Hanswurst. Si tratta di cose molto deboli, soltanto di accenni e spunti: amore delle liete follie ⁹², abbandono al piacere di vivere; Hanswurst si moltiplica in molte figure altrettanto tipicamente viennesi, come il Kasperl di La Roche dalla r rauca, «con le sopracciglia annerite e col viso dipinto di rosso mattone» ⁹³ e il villico Anton Hasenhut. Sono tutte cose molto superficiali anche nell'ambito di questo aspetto gaudente del mito, aspetto che per lungo tempo ne sarà l'unico, o almeno il predominante; siamo ancora ben lontani dall'ironica e insieme abbandonata consapevolezza che scrittori come Bäuerle o Nestroy avranno del *Wienertum*. Ma si tratta pur sempre dell'inizio di una parabola letteraria, che arriverà fino ai personaggi e al *Gemüt* dell'operetta. Anzi si ha l'impressione che, più ancora che questa lieve letteratura, sia importante e significativa per il mito godereccio

l'atmosfera, la vita viennese di questi anni. È la Vienna cosmopolita che trovava la sintesi delle proprie antinomie nella musica, la città imperiale in cui le famiglie principesche cercavano «un cuoco che suoni anche la viola» ⁹⁴, mentre intanto gli Esterhazy ospitavano Haydn che nel 1797 musicava l'inno austriaco *Gott erhalte* di Leopold Haschka. Non c'era ancora il valzer, ma al Prater si ballava già il *Ländler* e l'attore O'Kelly nel 1786 parlava della *Tanzwut* dei viennesi e della leggiadria delle dame instancabili nel vorticoso girare, mentre nel 1787, nel secondo atto del *Don Juan* di Mozart, dopo il minuetto Leporello ballava sulla scena con Masetto il primo *Dorfwalzer* a tre quarti. Sorgevano i teatri della Leopoldstadt, della Josefstadt; il Burgtheater e il teatro An der Wien; l'insegna di una osteria del Prater recava scritto:

Gott behüt dies Haus so lang,
bis ein Schneck die Welt umgang,
und ein Ameis dürst so sehr,
dass er austrinkt's ganze Meer ⁹⁵.

È la Vienna che dimentica le cure politiche e la cultura impegnata nella gioia di vivere, sí da essere veramente il «Falstaff delle città tedesche, tu vecchia grassa Vienna!» ⁹⁶; quella città la cui sensualità e il cui superficiale cattolicesimo irritavano tanto Nicolai: «In tutto ciò che riguarda la comodità e i piaceri della vita, i viennesi sono molto più progrediti che gli abitanti delle altre città tedesche [...]. Basta in realtà soltanto guardare nelle liste di Vienna quanta gente muore di colpi apoplettici [...]. L'uomo medio viennese [...] non è affatto amico dell'assiduo lavoro. Deve avere passatempi e distrazioni [...] polli arrostiti e fuochi d'artificio, o pellegrinaggi e polli arrostiti: entrambe le cose sono per lui egualmente benvenute [...]. I viennesi se ne stanno [...] come se fossero stati creati da Dio unicamente per mangiare. Se le domeniche e i giorni di festa si passeggia per il Prater, è un vero spettacolo vedere come il popolo si diverte di cuore [...]. Essi mangiano i loro polli arrosto e lunette di pane girando qua e là [...]. Il ballo consiste in un continuo, incessante giro di valzer [...]. E poiché a Vienna le donne sono belle di corpo e di viso, una simile danza è veramente un piacevole spettacolo per chi vi assiste» ⁹⁷.

Da questo fascino il protestante Nicolai non si lasciava certo incantare, e anzi criticava aspramente la «mentalità grossolanamente materialistica» ⁹⁸ dell'ambiente viennese, imputandola alla «vuota religione formale» ⁹⁹ del cattolicesimo austriaco. Questa vivace critica, anche se parte da un

moralismo rigorista forse astratto, penetra a fondo il cliché, o se si vuole il mito, del felice e spensierato epicureismo viennese, e ne svela il vero significato. Questo va appunto ricercato non già in una superficiale tipizzazione naturalistica, in una pretesa indole edonistica degli austriaci, ma in una serie di precise cause storiche. La dolce vita absburgica si palesa così da un lato come la conseguenza di un processo di mondanizzazione del cattolicesimo, svuotato di ogni interiorità religiosa e ridotto al pomposo formalismo controriformistico, e dall'altro come il suggestivo tema di una sagace propaganda politica, di una sottile opera di alienazione. «A Vienna restiamo tutti, perché c'è una sola Vienna!» cantava Hanswurst ¹⁰⁰, e in queste parole iniziava il mito della felix Austria, dell'absburgico paese di Bengodi: mito alienante nel quale l'impero cercava sostegno nella sua lotta contro la storia, col quale si cercava di evadere dalla concreta realtà, sociale e politica. Questo mito assumerà col tempo una grande capacità di diffusione, e si arricchirà anche di sentita umanità. In questi anni è ancora ai suoi inizi, si va appena formando ancor confusamente. Per ora la vita – a voler per un momento stabilire questa sempre arbitraria distinzione – sembra avere il sopravvento sulla letteratura, e dalla vita immediata traggono ispirazione alcune operette che di essa van prendendo una più approfondita coscienza ¹⁰¹. Opere in cui spira un profumo tipicamente viennese, come quella *Über die Stubenmädchen in Wien* (1781), di Johann Rautenstrauch ¹⁰², in cui compare uno dei personaggi-chiave della letteratura austriaca, la svelta e sentimentale kellerina, o gli *Skizze von Wien* (1786-90) di Johann Pezzi che insieme ai suoi *Marokkanische Briefe* (1784) danno un gaio e sapido quadro della vita e dell'atmosfera della città. Da questo sfondo emerge l'opera più importante tra queste «preabsburgiche», e cioè i *Briefe eines Eipeldauers* (1785-97) di Joseph Richter ¹⁰³.

Questo sarcastico e umoristico ritratto del giovane *Eipeldauer*, del contadino ingenuo e bonario che giunge nella fascinosa Vienna e ne guarda ogni cosa con occhi sgranati e un po' balordi, che si trova un posto in un ufficio sposando la *Stubenmädchen* del principale, la quale dopo un mese e mezzo di matrimonio gli regala un «bambino di sei settimane», ci porta in pieno *Gemüt* austriaco, e nel tono di quest'operetta si possono scorgere alcune caratteristiche fondamentali, sia pure negli aspetti minori e più lievi, del mondo che per un secolo e mezzo sarà rappresentato dalla letteratura absburgica. Si tratta non solo di figure e di situazioni tipiche, ma anche di tutto un atteggiamento spirituale dello scrittore, in questo caso del modesto

Joseph Richter, ma che sarà riconoscibile nella poesia di ben maggiori autori. C'è il protagonista, semplice e gabbato eppure con una sua popolaristica robustezza, che anticipa gli onesti e sciocchi *Simandel* (mariti pantofolai) di Bauernfeld e Nestroy; la moglie infedele e autoritaria, kellerina vanitosa che vuol fare la signora, si fa stampare i bigliettini da visita in francese e va a teatro col parasole: siamo già di fronte alla figura della donna che ricorre in tutta la letteratura austriaca, lieve e spumeggiante, leggera anche nella sincerità della passione: si chiamerà Agnese, o sarà una delle ragazze cucitrici di periferia di Nestroy, sarà una Elise di Bauernfeld o la Rosalinde della *Fledermaus* o magari la Marescialla del *Rosenkavalier*, fino alle donne del *Reigen* di Schnitzler, alla Ludmilla di Werfel e alla Bonadea di Musil; svariate e molteplici figure femminili accomunate però da qualcosa che le fa sorelle, donne che possono conoscere la civetteria, la tenerezza, tutta la malinconia dell'amore ma non lo slancio che trasfigura la vita. Una specie di senso realistico dell'imperfezione e della caducità, un'incapacità di superare nell'amore i limiti quotidiani sembrano frenare, dare una sfumatura di sia pur splendida mediocritas al cuore di queste eroine. Questa condizione della donna sarà una conseguenza del clima culturale e della situazione storica dell'impero, situazione senza vie d'uscita che si ripercuoterà sul personaggio, impedendogli di vivere pienamente e facendolo ripiegare in una zona crepuscolare della sua personalità. Tale sarà il patetico destino delle deliziose figure femminili della letteratura austriaca.

Ora non sono tanto i personaggi, in fondo banali, di Richter, ad anticipare tutto questo, ma è l'animus dello scrittore che autorizza a collocare questo libretto all'inizio della tradizione absburgica.

L'opera vuol essere una satira di costumi frivoli e facili, di un mondo gaio e irresponsabile, senza serietà, ma finisce in un certo senso per soggiacere a quella gaiezza e superficialità, è insomma – cosa che si ripeterà, come vedremo, per molti scrittori che vorranno satireggiare, sferzare la vacuità e l'immobilismo della vita austriaca – un sorriso ironico che non esce dal mondo su cui ironizza, ma di esso fa parte. L'umorismo tipicamente viennese, cioè fine a se stesso, che s'esaurisce nel divertimento e nella favola comica, prende il sopravvento, vale solo per l'autore che sorride, arricchisce la sua sensibilità individuale ma non ha alcuna efficacia all'esterno, e in fondo non vuol correggere. Sarà questa una nota ricorrente nella civiltà letteraria absburgica: un valore che si realizza solo come intelligenza e sensibilità, non come impegno di azione. Tutti gli scrittori

austroungarici in fondo, anche i più pensosi e coscienti come Grillparzer, vivranno nella *Torre* di Hofmannsthal: torre del proprio individualismo, delle voci interiori, della musicalità della propria anima. Questo mondo offrirà una dimensione musicale ed estetica dell'uomo, anziché storica e morale. Il sorriso un po' pessimistico e scettico che fiorirà da questa condizione si riscontra già nelle pagine di Richter. Le lettere sono vive anche per la presenza di tante schiette figure viennesi, come Frau Mahm con la bella figliuola, il burocrate seduttore di cameriere e gli *Spitzbuben* ¹⁰⁴; o di saporite scene di colore locale come il pedante interrogatorio della polizia o i pittoreschi caffè.

Tutta la vita viennese vien passata in rassegna, con le smanie per l'attrice di moda, i facili amori, la ghiotta gastronomia, i galanti amici delle signore, i capricci e le infedeltà coniugali: tutto visto attraverso il sempliciotto resoconto che il bonaccione ne fa scrivendo puntualmente al cugino di campagna. Perfino la rivoluzione francese giunge agli orecchi del nostro buon diavolo, coi suoi «Robatsbärn» (Robespierre) e «Gilutin» (la ghigliottina), come egli scrive al cugino nel suo buffo modo di esprimersi, da cui traspare una polemica a carattere illuminista-moderato e nazionalista-tedesco contro gli eccessi giacobini: «Il signor cugino crederà che solo un pazzo può dire queste cose; e invece no, signor cugino, così parla ora la Ragione francese» ¹⁰⁵.

Insomma si tratta di lievi spunti di poesia, però con un loro fascino, e che anticipano alcuni temi fondamentali. Quello che particolarmente ci interessa notare è come, entro i limiti modesti di questa piccola opera, questo tema si dimostri, perfino nei suoi aspetti più tenui, suscettibile di poesia. A parte la trasfigurazione dei grandi scrittori, una tenue poesia si avvertirà anche nelle pagine più schive e modeste della letteratura che prenderà le mosse dal mondo lirico absburgico.

Intanto Karoline Pichler, la cui casa era il principale salotto letterario della Vienna di quegli anni, scriveva i suoi romanzi storici e, più tardi, le sue memorie in cui spira tutta l'aria di quel tempo ¹⁰⁶. Come lei anche il drammaturgo Josef von Collin si rivolgeva a un soggetto che avrebbe dato poi occasione a uno dei più «absburgici» drammi di Grillparzer, alle imprese del primo Rodolfo, il fondatore della casata ¹⁰⁷. E nei drammi di Collin ¹⁰⁸, s'incomincia ad avvertire un tono nuovo, il trapasso a una letteratura patriottica in cui albeggia il nuovo ideale austriaco, la visione di un'Austria la cui esistenza è fondata sull'unità delle sue molteplici

componenti plurinazionali e sulla funzione di «guida», e non di dominio, del nucleo tedesco ¹⁰⁹.

Questa equivoca distinzione, questo cercar di conciliare l'eguaglianza dei diversi popoli e il mosaico sovranazionale con la leadership «culturale» tedesca, sarà una delle contraddittorie note dell'ultimo secolo asburgico.

Ma queste opere di Collin sono cose morte appesantite da un freddo ideale eroico classicheggiante, come i suoi *Wehrmannslieder* del 1809 o come i drammi di suo fratello Matthäus, aventi per tema il passato della storia austriaca ¹¹⁰. Con queste piccole testimonianze si entra comunque nella storia del mito. E questo inizia veramente nell'età del Biedermeier, dopo che il Congresso di Vienna aveva aperto l'ultimo atto della storia asburgica, quello appunto che si avvolgerà nella suggestiva proiezione del mito. Negli anni del Biedermeier si maturerà anche la più grande coscienza poetica dell'Ottocento austriaco, la tragedia di Grillparzer.

³⁷ Termine ironico e spregiativo («Metternicume») usato dagli scrittori del Vormärz; cfr. E. VON BAUERNFELD, *Erinnerungen aus Alt-Wien*, a cura di J. Bindtner, Wien 1923, p. XI. (Si tratta di vari articoli scritti tra il 1867 e il 1877).

³⁸ O, come volevano gli ungheresi, imperiale e regia, polemizzando col termine «imperialregio» caro agli austriaci. C'era tutto un problema sull'uso del *k.k.* o del *k.u.k.* Cfr. MUSIL: «... esso [l'impero di Cacia] era imperial-regio, ed era imperiale e regio; uno dei due segni “i.r.” oppure “i. e r.” era impresso su ogni cosa e persona...» (*Der Mann ohne Eigenschaften* cit.; trad. it., vol. I, p. 37).

³⁹ H. VON SRBIK, *Deutsche Einheit. Idee und Wirklichkeit vom Heiligen Reich bis Königsrätz* cit.; e anche *Österreich in der deutschen Geschichte* cit.

⁴⁰ Cfr. E. BAGGER, *Francesco Giuseppe*, trad. it. di C. Baseggio, Milano 1960, p. 144.

⁴¹ Termine, non occorre specificare, di Musil, per significare «austro-ungarico», usato assai spesso in tutto il libro *L'uomo senza qualità* cit.

⁴² L. PYRKER (1772-1847), *Rudolph von Habsburg*, 1824.

⁴³ Francesco assunse il titolo di imperatore d'Austria nel 1804, ma la rinuncia alla corona del Sacro Romano Impero è del 6 agosto 1806.

⁴⁴ F. WERFEL, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ H. VON SRBIK, *op. cit.*

⁴⁹ C. ANTONI, *Storia dell'Austria. L'interpretazione del von Srbik*, in *Considerazioni su Hegel e Marx*, Napoli 1946, p. 248.

⁵⁰ R. LORENZ, *Drei Jahrhunderte Volk, Staat und Reich*, Wiener Verlagsgesellschaft, s. d. (ma 1942).

⁵¹ Cfr. E. BAGGER: «Un compromesso tipicamente austriaco, un compromesso absburgico; non una fusione di differenze, ma una coesistenza delle une accanto alle altre» (*op. cit.*, p. 74).

⁵² Come le riforme di Maria Teresa e soprattutto di Giuseppe II, con l'emancipazione dei contadini e i problemi suscitati da questa.

⁵³ «Fedeli servitori». Titolo di un dramma di Grillparzer, *Ein treuer Diener seines Herrn*, 1828.

⁵⁴ Il termine «feacio» è parola caratteristica degli scrittori viennesi, per indicare il lieto edonismo della loro città e del loro ambiente. Cfr. fra gli altri E. von Bauernfeld: «Hauptstadt der Phäaken» (*Das Leben ein Tanz*, lirica del 1849; in *Bauernfelds ausgewählte Werke in vier Bänden*, a cura di E. Horner, Leipzig s. d. [1905?], vol. I, p. 58).

⁵⁵ F. GRILLPARZER, *Abschied von Wien*, 27 agosto 1843, in *Gesammelte Werke*, a cura di E. Rollett e A. Sauer, Wien 1925, vol. I, p. 112.

⁵⁶ «C'è una sola città imperiale, c'è una sola Vienna». A. BÄUERLE, *Aline oder Wien in einem andern Weltteile*, 1822; in *Das parodistische Zauberspiel*, a cura di O. Rommel, Leipzig 1937, p. 115 (il volume fa parte della serie «Barock. Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater», a cura di O. Rommel).

⁵⁷ Per E. STRANIK (*Österreichs-deutsche Leistung, eine Kulturgeschichte des südestdeutschen Raumes*, Wien-Leipzig s. d. [ma 1937], cit. in C. ANTONI, *op. cit.*, p. 272), l'austriaco «tra tutti i tedeschi [...] sarebbe il più dotato di fantasia e di sentimento ed apporterebbe alla specie umana dei "geniali superficiali"». Spiegazione che trasporta su un astratto piano naturalistico, metastorico, ciò che è la risultante di ben precise cause storiche.

⁵⁸ C. ANTONI, *op. cit.*, p. 273.

⁵⁹ Cit. in E. BAGGER, *op. cit.*, p. 189.

⁶⁰ Sì, il Kahlenberg che con Grillparzer diverrà una parola-mito, una chiave per intendere tutto il suo essere («Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings gesehn, | So wirst du, was ich schrieb und wer ich bin, verstehn», GRILLPARZER, *In ein Stammbuch*, 1844; G. W., *op. cit.*, vol. II, p. 124) aveva fornito il giocondo sfondo al *Pfaff vom Kahlenberg* di Philipp Frankfurter (seconda metà del secolo XIV) ma si tratta di una coincidenza geografica, e non certo di una *Stimmung*, né dall'ilare opera del Frankfurter trapela alcunché di quel *Wienertum* così lieve, accorato e gaudente che sarà uno degli aspetti più veri e musicali del mito absburgico. Nella seconda metà del secolo XIV Peter Suchenwirt scriveva i suoi *Ebrenreden* fra cui quello *Von fünf Fürsten* (a cura di A. Primisser, Wien 1827) in cui descriveva la battaglia di Sempach rovinosa per il duca d'Absburgo, mentre Heinrich von Müglin dedicava a Rodolfo IV la sua *Ungarische Chronik*. Michael Beheim, in occasione della rivolta di Vienna del 1462 contro l'imperatore Federico III suo patrono e protettore, compose, con acre rancore contro i viennesi, forse il primo *Buch von den Wienern* (a cura di T. von Karajan, Wien 1843); un genere letterario questo, il componimento che ha per tema la satira o la celebrazione del cuore e del «sangue» viennese, che avrà un notevole posto nella letteratura austriaca. Lo stesso Beheim con i suoi *Zehn Gedichte zur Geschichte Österreichs und Ungarns* (a cura di T. von Karajan, Wien 1848) si sollevava al di sopra dei numerosi cantori patriottici d'Austria, Ungheria e Boemia per un

maggiore senso storico dei suoi encomi. E Wolfgang Schmeltzl, uno dei padri del teatro viennese, vissuto tra il 1500 e il 1560 circa, fecondo verseggiatore di encomi agli arciduchi, commedie e canzoni contro i turchi, e che s'era fatto, lui luterano, prete cattolico piantando in asso la famiglia, scriveva nel 1548 uno dei primi commossi canti a Vienna: *Ein Lobspruch der hochlöblichen weitberümmten Khüniglichen Stat Wien in Österreich* (W. Schmeltzl, *der Wiener Hans Sachs, Eine Auslese seiner Werke*, a cura di E. Triebnigg, Wien 1915). Cantava la dolce terra austriaca: «... o Österreich! | Wo mag man finden dein geleich? | Rein landt mir nie pass gfallen hat, | [...] | Ein landt am volck gewaltig reich, | Gut müntz, gross gwich und mass dergleich | Vil Kayser, Fürsten, Herrn | In diesen landt geboren werdñ » (*op. cit.*, vv. 45-47, p. 25 [si noti la significativa parola *mass*]; vv. 61-64, p. 25) e la gloria di Vienna: «Wie ich die Stat nun vor mir sah | O Edles Wienn! selbst in mir sprach: | Du bist die port und zir alzeit, | Befestigung der Christenheit! | Der Türck mit ernst früh und spät | Sein Kopff an dir zerstossen hat!» (*op. cit.*, w. 193-98, p. 30). Ma sono pagine che possono offrire solo un interesse archeologico per quanto concerne la nostra ricerca, come la vecchia cronaca viennese di Ladislaus Suntheim (1498-1505) o gli accenni della *Historia Friderici III Imperatoris* del papa Pio II Piccolomini. O come il poema *Der babsburgische Ottobert* di Wolfgang Helmhart von Hohberg (1664), che narra con secentesca enfasi la saga d'un leggendario antenato di Casa d'Absburgo. Anche dagli scritti di Abraham a Sancta Clara (1644-1709), il grande predicatore barocco, si possono cogliere brani di vita viennese, soprattutto nella celebre descrizione della peste del 1679, in cui con procedimento tipicamente barocco raffigura la morte degli individui di varie categorie sociali, il che gli dà modo di tratteggiare colorite figure locali e il lusso godereccio della nobiltà (cfr. *Merk's Wien!*, Wien 1680; cfr. ancora *Austriacus Austriacus. Lobrede auf den heiligen Markgrafen Leopold*, Wien 1673; e *Österreichisches Deo gratias*, Wien 1680; varie edizioni recenti fra cui *Werke von A. a Sancta Clara*, a cura dell'Akademie der Wissenschaften in Wien, compilato da K. Bertsche, 3 voll., Wien 1943-45). Né certo la «erhabenes Wien» che attira «den Wunsch der Christenheit», di cui si parla nel *Über die Welterwünschte und Allgemeine Glückseligkeit befördernde Wahl des Allerdurchläütigsten, Grossmächtigsten und Unüberwindlichsten Römischen Kaisers Karls VI, in Hispanien, Hungarn und Böhheim Königs. (Gedichte... und lateinische Inschriften des kais. Rathes C. G. Heräus*, Nürnberg 1721; cit. in FRANZ MAYER, *Geschichte Österreichs, mit besonderer Rücksicht auf Culturgeschichte*, 2 voll., Wien 1874, vol. II, p. 140) ha nulla che possa far presagire o anticipare in qualche modo la felice e spensierata «dickes Wien». Siamo insomma ancora in tutt'altro clima.

⁶¹ F. WERFEL, *op. cit.*, p. 23.

⁶² *Ibid.*

⁶³ B. AUERBACH, *Denkmale Kaiser Josephs*, nell'almanacco «Der Gevattersmann», ora in B. AUERBACH, *Schatzkästlein des Gevattermanns, B. Auerbachs Gesammelte Schiften*, Stuttgart 1864, vol. XVII, pp. 65-125. Quest'opera però è calcolata sullo *Hausfreund* di J. P. Hebel, dove c'è già il mito di Giuseppe II (per esempio in *Ein gutes Rezept, Werke*, a cura di W. Altwegg, Freiburg im Brissgau s. d. [ma 1858], vol. II, p. 192).

⁶⁴ C. Antoni si chiede «se non siano stati [...] proprio i dieci anni di governo dell'imperatore filantropo ad assicurare all'Austria un altro secolo e mezzo di esistenza, se cioè il lealismo delle masse, base della monarchia, non fosse dovuto al leggendario amico del popolo che dava udienza a tutti e, in Moravia, si installava in una farmacia» (*op. cit.*, p. 277). La differenza consiste però nel

diverso stile di conquistarsi questo lealismo e questa devozione popolare, e soprattutto nel diverso fine di quest'opera.

Dal nostro punto di vista l'età giuseppina è interessante in quanto con essa inizia in certo modo la «letteratura burocratica», la figura dello scrittore funzionario «Das barocke Österreich der Dichter in Schalaune und Talar endete, das bürokratische Österreich der Dichter im Beamtenrock begann» (NAGL-ZEIDLER-CASTLE, *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, vol. II, Wien 1914, p. 263); e ancora: «Rüdiger von Bechelaren, das Urbild österreichischer Treue, kleidete sich in den Beamtenrock» (p. 264). Il *Hirtenbrief* di Giuseppe II agli impiegati suscitò così quella tipica letteratura *still* e riservata che incontreremo spesso, ma lo spirito che l'anima in questi anni è ancora lontano dalla lenta sapienza statica, tipica della burocrazia austroungarica: «Der Josephinische Frühlingshauch wehte auch durch die Kanzleistuben, fegte verjahrten Staub hinweg und zerriss manches wohlgehegte Spinnengewebe» (NAGL-ZEIDLER-CASTLE, *op. cit.*, p. 263).

⁶⁵ SONNENFELS, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, 1767.

⁶⁶ *Riflessioni d'un patriotta austriaco ad un antico originate dalla lettera del sig. de M.xx al Sig. Abate Sabotier sulla Repubblica Francese, e tradotte dall'originale tedesco del sig. Aulico Consigliere de Sonnenfels da Sarchi sotto gli occhi e coll'approvazione dell'Autore*, n. 1, Schmidt, Wien 1793.

⁶⁷ «Confusione». – «In der Monarchie sieht der Bürger den Mittelpunkt der Macht, die sich in einem vereinigt, als den Mittelpunkt seines Glückes an. Diese Regierungsart hält zwischen der Aristokratie und Demokratie» (SONNENFELS, *Über die Liebe des Vaterlandes*, Wien 1771, p. 89).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁹ *La prima lezione stata tenuta dal Signore De Sonnenfels, Consigliere Aulico di Sua Maestà l'Imperatore dopo la morte di Maria Teresa*, tradotta dal tedesco da Vincenzo conte di Strassoldo ciamberlano di Sua Maestà l'Imperatore, Klagenfurt 1781.

⁷⁰ *Scienza del buon governo, scritta dal signor De Sonnenfels e recata dal tedesco in italiano*, Milano 1784.

⁷¹ *Ibid.*, p. 55 la religione è «il più dolce legame della società», tanto che il sovrano «non dee lasciarsi di mano un filo così opportuno, e dee attentamente aver cura, che ogni cittadino abbia religione. Per questo aspetto l'Ateismo è ancora un delitto politico, perché toglie al Principe i mezzi di reggere più sicuramente i suoi sudditi».

⁷² Cfr. il Concordato di Francesco Giuseppe (1855), che accanto ai vantaggi accordati alla Chiesa stabiliva una certa preminenza dell'Imperatore, quale rappresentante di Dio e dell'ordine divino. Nella sua storia della cultura austriaca, R. A. Kann (*A Study in Austrian Intellectual History. From late Baroque to Romanticism*, New York 1960) illustra l'aspetto specificamente austriaco-assolutista dell'illuminismo di Sonnenfels, ma ne sottolinea la differenza dalla cultura etico-politica dell'Austria dell'800.

⁷³ «... ma tutti s'accordano nel far echeggiare agli orecchi delle nazioni l'enfatica parola di Sovranità Popolare, e nel presentare agli incauti individui la lusinghevole vista d'una Libertà malintesa e d'una Uguaglianza chimerica» (SONNENFELS, *Riflessioni ecc. cit.*, p. 7).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁵ Si può forse parlare di un illuminismo come tipica componente dell'idea austriaca sul piano politico, come ha scritto C. Antoni: «Metternich ha dovuto conservare lo spirito europeo del secolo XVIII nel XIX, perché l'Austria era un organismo settecentesco, la cui conservazione era possibile

soltanto in un'Europa in cui le idee nazionali fossero messe al bando [...] ha tentato di salvare l'Austria non adeguandola ai nuovi tempi, bensì rendendo, in certo senso, austriaca, paternalistica, l'Europa intera» (*op. cit.*, p. 253); ma sul piano spirituale, umano-letterario, l'illuminismo è l'antitesi del «sistema» absburgico.

⁷⁶ NAGL-ZEIDLER-CASTLE, *op. cit.*, vol. II, p. 253.

⁷⁷ *Ibid.*, «spirito distruttore».

⁷⁸ Dello stesso parere è J. NADLER, *Literaturgeschichte Österreichs*, Salzburg 1951, p. 195.

⁷⁹ A. BLUMAUER (1755-98) cantò tra l'altro il Danubio: *Donaufahrt*, 1781. J. B. von Alxinger (1755-97), *Doolin von Mainz*, 1787; *Bliomberis*, 1791.

⁸⁰ Cfr. *Poetische Bilder der meisten kriegerischen Vorgänge in Europa seit 1756*, Wien 1760; *Poetische Bilder der meisten kriegerischen Vorgänge in Europa seit 1760*, Wien 1761. Per gli encomi cfr. soprattutto le poesie *Die Säule des Pflügers*, *Sineds Morgenlied*, *Die Aeonenhalle*, ora in M. DENIS, *Im schweigenden Tale des Mondes*, a cura di A. Fischer-Colbrie, Graz-Wien 1958, pp. 49, 60, 102.

⁸¹ F. Ratschky (1757-1810); le sue poesie sono del 1785 e del 1805.

⁸² *Melchior Striegel. Ein heroisch-episches Gedicht für Freunde der Freiheit und Gleichheit*, 1793.

⁸³ Ci riferiamo ad autori come G. Prehauser (1699-1769), J. F. von Petrasch (1714-72), C. H. von Ayrenhoff (1733-1819), P. H. von Gebler (1726-86), W. Weiskern (1711-68), J. F. Schink (1755-1835), P. Weidmann (1744-1801) e ad altri come J. von Kurz (1717-84), K. Marinelli, J. Perinet (1763-1816) e K. F. Hensler (1759-1825) già vicini al *Wienertum*.

⁸⁴ *Die Zauberflöte*, 1791; E. Schikaneder (1751-1812).

⁸⁵ F. WERFEI, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁶ C. ANTONI, *op. cit.*, p. 275. In un ambito generico restano pure i drammi e le canzoni guerresche dei poeti tirolesi come Staudacher, Rainer, Zoller, Primisser, Weissenbach, e altri, rudi cantori delle campagne del 1797 e del 1809.

⁸⁷ J. Stranitzky (1676-1726), a Vienna dal 1706.

⁸⁸ E. VON BAUERNFELD, *Erinnerungen aus Alt-Wien* cit., p. 31.

⁸⁹ J. NADLER, *op. cit.*, p. 201; p. Hafner (1735-64).

⁹⁰ E. VON BAUERNFELD, *op. cit.*, p. 35.

⁹¹ Hafner scrisse, contro Sonnenfels, una difesa della commedia vivace e spontanea, e di Hanswurst: *Verteidigung der Wienerischen Schaubühne*, 1761.

⁹² E. VON BAUERNFELD, *op. cit.*, p. 41. («Die Narrheit ist der wahre Vögel Phönix [...] Das Leben wäre nicht vollständig ohne seine eigene lebendige Parodie»).

⁹³ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁴ K. PAHLEN, *Storia della musica*, trad. it. di G. Bianchetti, Milano 1955, p. 139.

⁹⁵ «Dio protegga questa casa finché una lumaca non abbia fatto il giro del mondo e una formica abbia tanta sete da inghiottire tutto il mare». Cit. in HEINRICH EDUARD JACOB, *Johann Strauss, Vater und Sohn*, Hamburg 1956, p. 20.

⁹⁶ E. VON BAUERNFELD, *Das Leben ein Tanz*, lirica del 27 settembre 1849, in *Bauernfelds ausgewählte Werke* cit., vol. I, p. 59.

⁹⁷ Cit. in H. E. JACOB, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Nella commedia *Thaddädl, der dreissigjährige A-B-C Schütz*, 1799, di Hensler; cit. in NAGL-ZEIDLER-CASTLE, *op. cit.*, p. 481.

¹⁰¹ Sono anche da ricordare opere che hanno per oggetto la vera e propria descrizione di Vienna, freschi e amabili ritratti della città, come i *Beiträge zur Schilderung Wiens* (1781) di Weissegger, o la *Geschichte der K.K. Haupt- und Residenzstadt Wien* (1789-92), di F. Edlen von Geusau; si tratta di un «genere» destinato ad avere notevole importanza nell'Ottocento, da Hammer-Purgstall a Hormayr, e magari fino a Hermann Bahr.

¹⁰² Con questo pamphlet J. Rautenstrauch – editore fra l'altro di un giornale che portava il significativo titolo «Die Meinungen der Babette» – diede origine a tutta una serie di opuscoli (più di 25) pro e contro le camerierine la cui seduzione egli aveva sferzato. Più di una «blauaüigste Nanettl» spezzò una lancia in difesa delle gaie ragazze. Rautenstrauch fu anche l'alfiere di tutto un gruppo di scritti ironici, umoristici e sarcastici sulla vita viennese, col suo libretto *Das neue Wien. Eine Fabel* (1785), lode della Vienna giuseppina, e poi con l'altro *Die Schwachheiten der Wiener. Aus dem Manuscript eines Reisenden herausgegeben von Arnold* (1784) in cui descriveva con garbata ironia l'amabile e frivola vita della città. «In Wien ist alles "gnädig". Jeder, der kein Handwerk betreibt, ist ein "Herr von" man sieht nur "gnädige Frauen". Jedes Mädchen, das einen Mantel trägt, ist ein "gnädiges Fraülein". Die Stubenmädchen haben ausschliessungsweise den Namen "Mamsell" gepachtet – und folglich geht das Wort Jungfrau [...] verloren [...] Die Wiener frozzeln gerne [...]. In jedem Wiener Kaffeehaus wird das Schicksal von Europa jeden Tag mindestens dreimal entschieden» (cit. in NAGL-ZEIDLER-CASTLE, *op. cit.*, p. 291). Nello stesso anno 1784 il giornale pubblicava il 1° settembre uno scritto, firmato con lo pseudonimo J. C. Sinapius, dal titolo *Fragment von einem Reisenden an einem seiner Freunde in Hamburg*, una colorita descrizione di Vienna: «Es herrscht hier auf den Strassen ein unbändiges Gewühl, von Karossen, Fiakern» cit. in NAGL-ZEIDLER-CASTLE, *op. cit.* p. 291. Sono anni in cui si assiste a una numerosa fioritura di opuscoli, in cui è legittimo scorgere il nascere del mito del *Phäakentum*.

¹⁰³ Altri quaderni editi nel 1802-803 col titolo *Briefe eines jungen Eipeldauers*. Ora in J. RICHTER, ... *bekannt als Eipeldauer*, a cura di W. Zitzenbacher, Graz-Wien 1957.

¹⁰⁴ «Birboni», «giovani scapestrati».

¹⁰⁵ J. RICHTER, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁶ K. Pichler (1769-1844). Le sue memorie s'intitolano *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*.

¹⁰⁷ K. Pichler scrisse un dramma, *Rudolf von Habsburg*, e Collin (1771-1811) un poema incompiuto dallo stesso titolo. Anche F. A. K. Werthes nel 1785 aveva scritto un *Rudolf von Habsburg*.

¹⁰⁸ Specie nel *Regulus*, rappresentato nel 1801.

¹⁰⁹ Cfr. NAGL-ZEIDLER-CASTLE, *op. cit.*, p. 473 e, sulla funzione della cultura tedesca, NADLER, *op. cit.*, p. 242.

¹¹⁰ M. Collin (1779-1824); drammi come *Belas Krieg mit dem Vater*, *Der Tod Friedrichs des Streitbaren*, *Der Tod Friedrichs des Grausamen*, ecc.

II. L'età del Biedermeier

1. *Il Biedermeier in Austria.*

Il pacifico e molto perbene signor Biedermeier ¹¹¹ sembra esser sopravvissuto, in Austria, alle scosse di quell'incomposto marzo 1848, e pare aver assimilato quel tanto di saggio e moderato liberalismo sufficiente a tener in vita la sua decorosa maturità, senza troppe onte di assolutismo, fino al gran crollo finale del 1918. L'età che va dalle guerre napoleoniche alla «tempesta in un bicchier d'acqua» della rivoluzione viennese, e che fu detta del Biedermeier, è il tempo in cui si delinea nei suoi aspetti fondamentali la fisionomia del mondo austriaco, fisionomia che si manterrà tale fino al tramonto dell'impero, sia pur attraverso notevolissimi mutamenti. È il tempo anzi in cui compaiono, nella vita e nella letteratura, certi lati più evidenti e convenzionali, da cliché addirittura, dell'aquila bicipite: immobile difesa contro ogni movimento, oculata e miope vigilanza su ciò che ferveva intorno, un servizio di sentinella, eroico nella sua pedante impotenza, per prevenire i mali che s'addensavano su quel cuore della vecchia Europa. Il mondo umano e stilistico di tutta la letteratura posteriore trova negli scrittori di questo periodo la base e il punto di partenza della sua tradizione e del suo successivo sviluppo.

Il discorso relativo al Biedermeier va fatto con molta cautela, in quanto si tratta di un fenomeno storico che riguarda non solo l'Austria ma la Germania tutta, e un po' tutta l'Europa della Restaurazione. Le caratteristiche salienti della sua sensibilità e della sua letteratura, quali sono state messe in evidenza dal Bietak, non indicano certo uno stato d'animo solamente austriaco: la rassegnazione, la tranquilla misura, il dimesso ripiegarsi sui valori individuali, la rinuncia a ogni dinamico ideale di rinnovamento, la *Gemütsruhe* ¹¹² si riallacciano alla crisi e alla dissoluzione borghese del romanticismo e alla grande inerzia forzata dell'età della Restaurazione, in cui la borghesia tacitamente si prepara ad afferrare le redini della vita europea ¹¹³. Lo stesso nome emblematico del periodo non è sorto in terra austriaca, ma deriva dalla raccolta del poeta svevo Ludwig Eichrodt.

Il filisteismo del signor Biedermeier rappresentava in generale il tedesco medio del tempo, dalla «bonaria onestà» piena di «rispetto dell'autorità e

dell'ordine costituito» ¹¹⁴, ritirato in un idillio casalingo fra i suoi mobili, il grosso tavolo rotondo dalla superficie di mogano e la *servante* traboccante d'innunerevoli chicchere. Eppure per quanto riguarda l'Austria questa *Stimmung* sembra andar oltre il significato di un periodo storico determinato per costituire quasi una categoria spirituale del vecchio mondo asburgico. Si chiamò poi quel tempo *Vormärz*, il pre-marzo, l'età che precedette il moto del quarantotto; e in fondo tutta l'ultima storia asburgica fu un vivere nell'attesa di una bufera o di una fine, che si poteva solo procrastinare. Del resto il Bietak stesso ha esemplificato con larghezza il *Lebensgefühl* di questa età proprio sulla poesia austriaca. Quella rinuncia alla partecipazione politica e quell'edonistico rifugiarsi fra i propri amici, le proprie pietanze e i propri libri, con passione di buongustai di effimere cose, furono nel mondo austriaco non già letargo fervido di futuro agire, come in Germania, ma lo stile di vita più naturalmente rispondente alle contraddittorie basi su cui si reggeva l'impero.

Per quanto riguarda la letteratura di questo periodo, è molto difficile cogliere con chiarezza i vari aspetti del tema che ci interessa, tanto vasta e confusa è la massa di accenni, motivi, sfumature che s'incontrano nella pleiade degli scritti d'ogni genere, commedie e memorie, liriche e racconti, documenti e lettere. Tranne qualche artista di grande personalità, come Raimund o Nestroy, questi scrittori mostrano raramente una precisa individualità ¹¹⁵, s'affollano l'uno accanto all'altro limitandosi a registrare l'aria del tempo o a dimostrare qualche umore bizzarro. Fattori sociologici, come il diverso pubblico per il quale venivano scritte e davanti al quale venivano recitate le varie commedie nei vari teatri, dal *Burgtheater* a quelli di periferia, influiranno moltissimo sul diverso atteggiamento dei vari aspetti del mito asburgico. Comunque è difficile dare un quadro unitario e insieme particolareggiato della letteratura di questa epoca, la cui classificazione presenta particolari problemi ¹¹⁶. La prima grande personalità poetica che realizza una sintesi completa e unitaria del mondo asburgico è Grillparzer, la cui grandezza solitaria e matura lo solleva ben al di sopra dell'umanità un po' angusta del Biedermeier, checché possano dire in contrario date o consonanze esteriori.

Il *System* di Metternich, quell'«assolutismo mitigato dalla trascuratezza» ¹¹⁷, s'accampa naturalmente come sfondo evidentissimo di tutta la letteratura del *Vormärz*. Ma in fondo né la letteratura, per dir così, ufficiale, celebrativa del sistema né quella espressamente polemica e ad

esso avversa risultano significative; entrambe per diverse ragioni finiscono nella banalità priva di colore, in un piatto conformismo o in generici strali. La lirica politica del *Vormärz*, che pure ha una sua notevole importanza, si presenta come una poesia di stampo illuminista e razionalista, dominata dall'influenza germanica, e legata al mondo e all'anima degli Absburgo soltanto da occasioni esteriori e non da un profondo vincolo interiore. Così pure ai margini dei nostri reali interessi restano l'attività culturale di Clemens Maria Hoffbauer e del suo circolo, importanti certo nella storia della civiltà austriaca ma che col più autentico *Gemüt* absburgico hanno una relazione solo indiretta; il loro proselitismo cattolico, come parimenti il pensiero di Adam Müller, rientra nel quadro generale della restaurazione ecclesiastica e reazionaria che aveva allora luogo in Europa e presenta un legame solo indiretto col cattolicesimo devoto, scettico e pagano dei sudditi di Sua Maestà Apostolica.

2. La letteratura legittimista.

Occorre però tener conto di una certa letteratura ufficiale, encomiastica e governativa, se così ci si può esprimere, che canta la bontà dei tempi dell'imperatore Franz e le mediocri virtù dei suoi fedelissimi sudditi. Tale filone è scarsamente importante dal punto di vista artistico, per il suo carattere aulico e superficiale che impedisce ogni liberazione poetica, e perché riesce a cogliere soltanto alcuni aspetti esteriori e superficiali della civiltà absburgica; lo stesso tono profondamente conservatore e benpensante che spira da queste pagine è privo di quel patetico e appassionato attaccamento ai vecchi fermi valori insidiati dalla corsa del tempo, di quello struggente ancorarsi al passato che costituirà una nota così interessante e piena di contraddittorio fascino della civiltà danubiana. Si tratta però di pagine interessanti perché si riscontra in esse quasi un breviario della tradizionalistica e rispettabile *Ehrfurcht* ¹¹⁸ absburgica.

Se Sonnenfels era stato il centro della cultura teresiano-giuseppina, una analoga seppur molto più modesta funzione di ispiratore e sollecitatore di poesia spetta in questi anni al barone di Hormayr ¹¹⁹. Josef Freiherr von Hormayr zu Hortenburg, dal 1816 storiografo imperiale, fu «l'instancabile suscitatore di una letteratura patriottica» ¹²⁰, che cercava nelle memorie antiche e recenti monito ed edificazione, e fu autore egli stesso di opere tra storia e politica, almanacchi, raccolte biografiche da cui molti poeti

austriaci del tempo, come Grillparzer, trassero ispirazione. La sua opera, di nessun significato artistico e che di per sé non appartiene alla storia letteraria sibbene a quella della pubblicistica ufficiale o semiufficiale, è tuttavia indicativa per la comprensione dell'atmosfera culturale del tempo, come barometro letterario; ed è inoltre significativa per l'influenza, sebbene indiretta, esercitata sugli scrittori. Un'opera soprattutto è molto importante, per il soggetto non meno che per lo spirito che lo informa, e costituisce parte integrante del patrimonio della cultura patriottica absburgica, perlomeno come sfondo culturale, come materia suscettibile di sia pur retorica ispirazione letteraria. È la *Geschichte Andreas Hofer's Sandwirths aus Passeyr, Oberanführers der Tyroler im Kriege vom 1809* (Leipzig-Altenburg 1817). Tutti i temi della retorica patriottica autriaca, tradizionalista e paesana, patriarcale e feudale, sono presenti in quest'opera, s'incarnano nella gigantesca e bonaria figura dell'oste tirolese che rimarrà come il prototipo del mito patriottico absburgico, fatto appunto come le virtù di Andrea Hofer di «ristretta sfera di attitudini [...] devota fedeltà [...] tenace attaccamento alla fede, alle istituzioni e ai diritti dei padri» ¹²¹.

Sono temi e spiriti che resteranno a lungo nella letteratura austriaca, e appesantiranno con la loro convenzionalità molte opere, fra cui il *Witiko* di Stifter. La lotta dei tirolesi è naturalmente «per la conservazione di se stessi e l'equilibrio, per la libertà e l'ordine [...] per il loro vecchio signore contro l'usurpatore padrone del mondo» ¹²². La libertà e l'uguaglianza di questi «onesti tirolesi, fedeli alla vostra religione e alla vostra patria» ¹²³, sono la libertà del servitore fedele, l'unica effettiva libertà absburgica, una democrazia «guidata dall'alto» ¹²⁴ come dirà ironicamente Musil cent'anni più tardi; si tratta insomma della patriarcale e paternalistica vicinanza di sovrano e suddito legati da «amore filiale» ¹²⁵. Inizia in queste pagine il mito del Tirolo, terra capitale per eccellenza del pio e feudale patriottismo absburgico, allietato dal folclore convenzionale delle gaie osterie frizzanti di birra e di *Jodeln*. Il Tirolo, «Herz und Schild Österreichs» ¹²⁶, si incarna in queste pagine nella gioviale figura di Andrea Hofer col grosso cappello a larghe tese e la piuma, il rosso soggolo e le verdi bretelle; Andrea Hofer «nemico di ogni novità e precipitazione» ¹²⁷, di cui Hormayr rievoca con eguale compiacimento le allegre bevute, le bigotte proteste a Innsbruck contro le scollacciate vesti femminili e le prediche al campo per rappacificare i coniugi divisi.

Tutti questi ideali paesani e feudali – la corallità del «popolo» unito in un'unica famiglia, l'avversione all'individualismo borghese-liberale – non sono tanto spontanee e sincere simpatie quanto accorta propaganda politica. Sono cioè una reazione alla Rivoluzione francese che scardinava il dominio della classe aristocratica e quindi i presupposti stessi dell'impero asburgico. Il mito nasce dunque non come autonoma proiezione di valori, ma come strumento, come funzione, e sorge con un'impronta nettamente feudale e paternalistica. Esso penetrerà a tal punto le coscienze austriache, che più tardi assumerà la fisionomia di un indipendente sistema di valori, sciolto dalla sua strumentalità; ma si tratterà anche allora di un'autonomia fittizia, nonostante l'appassionata buona fede di chi vi crederà, e il mito sarà sempre in fondo un mezzo, una difesa contro la storia.

Così Hormayr vagheggiava un popolo che fosse «una sola volontà, una sola forza, una sola mente, un solo cuore e un solo braccio» ¹²⁸, fiducioso che in tal caso le rivoluzioni sarebbero state «più pacifiche, innocenti e sante» ¹²⁹. È lecito indubbiamente avanzare riserve sulla sincerità di Hormayr, la cui palinodia del 1848 fa sospettare in lui piuttosto accorta scaltrezza che ingenua fede ¹³⁰. Rimane comunque la sua importanza come ispiratore di un clima letterario. Gli stessi temi della sua storia di Andrea Hofer, fedeltà patriarcale alle tradizioni e montanara robustezza, ritornano per esempio in un'operetta teatrale di Carl Meisl, *Das Reimspiel von Landeck* ¹³¹.

È una cosa breve e banale, scritta per il sessantesimo anniversario di Francesco I, che narra la contesa tra il signore di Rottenburg e il duca Federico d'Austria il quale, vinto e bandito, è atteso dai suoi fedeli. Questi ritorna travestito nelle sue montagne, vien riconosciuto durante la rappresentazione di un *Reimspiel* che narra appunto le sue vicende (si riconosce in questo gioco di specchi, in questo spettacolo nello spettacolo, la tradizione barocca), viene acclamato dal popolo e riportato sul trono, in un trionfo che ha più le movenze di un balletto che di una lotta. Anche qui un oleografico popolo esprime devota fedeltà al legittimo principe, una fedeltà fatta di semplice e primitiva schiettezza, e che fiorisce sulle rudi montagne dove «solo la morte scioglie i vincoli tra popolo e principe» ¹³².

Liebe meines treuen Volkes
find ich auf der Alpenhöh,
heisse, lieberglühte Herzen
unter tausendjährigem Schnee!

.....

So geliebt von meinem Volke,
ist kein Fürst der Welt mir gleich! [133](#).

Queste pagine scialbe e retoriche contengono, nella forma più noiosa e opaca, tutta l'unzione del legittimismo austroungarico, e celebrano la più absburgica delle virtù, la fedeltà. È uno dei più antichi motivi che siano fioriti in terra austriaca, fin dalla struggente storia di Rüdiger di Bechlarn nella *Canzone dei Nibelunghi*, il margravio che per dovere di vassallo deve combattere contro i più cari amici e contro lo sposo della figlia. Ora l'antico motivo cavalleresco si mantiene assumendo sfumature diverse, e diviene un simbolo di antititanismo, la rinuncia ad ogni affermazione egoistica per calarsi nei limiti di un impegno, armonizzare la propria persona in un ordine superiore. Fedeltà dunque significa ritrovare la propria vera essenza nei vincoli di una sudditanza (al sovrano, alla chiesa, al capodivisione dell'ufficio) che preserva dal disordine delle cose e dei sentimenti. Questo animus tipicamente feudale si trasferirà poi su un piano borghese, pur conservando l'impronta aristocratica, e si tradurrà nella figura del burocrate. Per ora la fedeltà compare nella sua accezione più superficiale e retorica, sotto forma di convenzionale devozione; su questa linea si arriverà al Bancbano di Grillparzer o al professor Kio di Werfel. Del resto tutto il clima dell'operetta di Meisl, lo sfondo delle valli tirolesi echeggianti di corni da caccia, canti e campane di chiesette, fa pensare alle immagini familiari del mito francogiuseppino, al cappello verde dell'imperatore e alle sue vacanze a Ischl.

Il Tirolo assume un'importanza particolare nella letteratura del *Vormärz*, e presenta una fisionomia culturale contrastata. La storia tirolese di questi anni registra due date significative, il 1837 e il 1843, rispettivamente la cacciata dei protestanti dallo Zillertal e il ritorno dei gesuiti, e da questa terra provengono alcuni degli scrittori più fanaticamente partigiani della restaurazione come alcuni dei più fieri avversari del regime metternichiano. Da una parte uomini come Sebastian Manz e Beda Weber, spalleggiati da tutto il *Pfaffentum* che dava un colore di così torpido letargo alla provincia, quale la descrisse fra gli altri anche Charles Sealsfield, l'irrequieto scrittore esule nel nuovo mondo; dall'altra tutto un fiorire di una impetuosa lirica politica, dalla canzone di Johann Senn «Adler, Tiroler Adler, Warum bist du so rot?» agli strali di Hermann von Gilm contro i gesuiti. Tutta la letteratura tirolese però presenta un volto comune, al di là dei contrasti di parte; folcloristica celebrazione dei verdi boschi e dei calzoncini di cuoio dei

montanari. Questa tradizione provinciale e paesana si protrarrà a lungo, dalle novelle di Johannes Schuler, alle raccolte di Franz Josef Vonbun, alle opere di Adolf Pichler, ai vari racconti di colore locale di numerosi autori del Novecento. Si tratta di uno stile di vita e di scrittura ormai cristallizzato in un rigido topos letterario, un genere folcloristico non suscettibile di sviluppo ed evoluzione, che ben risponde alla cultura della terra rimasta più a lungo avvinta alle memorie absburgiche, al patriarcale maso chiuso.

L'opera più significativa a cui resta affidato il nome di Hormayr e quella che ebbe maggiore influenza sulla letteratura e sul patrimonio culturale absburgico è il *Plutarco austriaco* ¹³⁴. È un vero almanacco patriottico, una summa di tutto l'aureo passato absburgico, riassunto nelle figure dei più grandi austriaci e boemi; una specie di «Memorabili», fonte di edificazione e di nobile imitazione, come dichiara l'autore stesso nell'introduzione, sottolineando l'utilitaristica morale della sua fatica. Questo Pantheon costituì una vera miniera per la ispirazione degli scrittori austriaci, che ne trassero parecchi spunti. Nell'introduzione affiora il senso e il pathos dell'impero bizzarro e composito dei cento popoli lontani e diversi eppure uniti da qualcosa di comune.

Vi si parla delle grandi pianure da Cracovia a Salisburgo, delle molteplici regioni differenti per razza e costumi, entrate a far parte dello Stato danubiano in epoche e circostanze diverse; e soprattutto vi si celebra lo spirito che mantiene unite tutte queste componenti: un'indefinibile *Stimmung* austriaca che accomuna Boemia e Galizia, Ungheria e Moravia, che trasforma tutte le stirpi in un'armoniosa unità. È una delle prime pagine in cui palpita il mito sovranazionale, mitteleuropeo, il mito dell'impero dalle molte corone e dalle molte lingue che cantavano insieme il *Gott erhalte*. La *Einheit* di questi popoli assume un significato quasi religioso, viene contrapposta alla *Einförmigkeit* ¹³⁵ livellatrice della Grande Rivoluzione, che in quegli anni (1807) correva trionfante l'Europa con le vittorie napoleoniche. L'ideale sovranazionale si palesa cioè anche qui come strumento politico, come difesa del mondo absburgico.

Questo mondo si regge su fedeltà e giustizia, il cui ultimo rifugio è nel cuore del sovrano; l'ideale che il principe di Metternich chiamava «la forza nel diritto [...] non [...] un sistema, ma l'applicazione delle leggi che reggono il mondo» ¹³⁶; «Fedeltà e fede» ¹³⁷ componevano quell'ordine che fu la divisa di Metternich e sul quale soltanto poteva «riposare l'idea di libertà» ¹³⁸.

Tutto il composito mosaico della storia absburgica viene passato in rassegna, dal primo Rodolfo a Wallenstein, a Eugenio di Savoia, a Mozart, e la presenza dei molti regnanti boemi accentua l'interesse e il fascino della raccolta. Particolare suggestione destano naturalmente, per il significato emblematico che assumeranno nella trasfigurazione poetica di Grillparzer, i due Rodolphi. Fin dall'inizio, a gettare una luce ideale, spicca Rodolfo I, il cui viso mostra già il naso aquilino e gli occhi azzurri degli Absburgo, che ricordavano anche nel volto del duca di Reichstadt gli avi materni. La storia della dinastia si apre con le parole di Albrecht, padre di Rudolf, al figlio che parte per la crociata: un monito a *pietà e coraggio, moderazione e ordine*. Già nella biografia di Hormayr, Rudolf combatte per l'*Ordnung* ¹³⁹, agisce non mosso da personale volere ma quasi impersonale strumento di Dio: sono tutti aspetti caratteristici che passeranno tali e quali, trasfigurati liricamente, nel dramma di Grillparzer. Non manca neppure il convenzionale paternalismo, nell'episodio di Rudolf che protegge cittadini e contadini contro la gran nobiltà ¹⁴⁰.

La leggenda del capostipite di Casa d'Austria aveva dato luogo a parecchie elaborazioni letterarie, dal dramma di Werthes alle opere di Karoline Pichler e di Kotzebue. Certo Hormayr rinverdì la vecchia tradizione. Grillparzer riprenderà il tema e darà con esso il primo tempo della sua sintesi absburgica; di un anno precedente al suo *Ottocaro* è il *Rudolph von Habsburg* (1824) di Ladislav Pyrker, noiosissimo poema in dodici canti di stretta imitazione virgiliana e gonfio d'immagini classicheggianti, interessante però quale Bibbia di tutta la retorica absburgica. Affiora già il senso dell'impero sovranazionale: Rodolfo fonda la dinastia «per la benedizione di innumerevoli popoli» ¹⁴¹, nella rassegna virgiliana dell'esercito sfilano tutti i pittoreschi popoli danubiani e davanti al messo Hugo von Tauffen s'intrecciano danze ungheresi piene di malinconia, in uno svariare di dolman variopinti e vesti bizzarre che richiamano certo colore operettistico di decenni dopo. Si riscontrano in Pyrker, pur senza alcuna vivezza artistica, alcune tipiche costanti absburgiche. Bonarietà paterna e cesareo imperio caratterizzano il primo antenato di Francesco Giuseppe, i cui occhi *Ehrfurcht heischen* ¹⁴² e che siede tra i soldati chiamandoli per nome e dividendo la loro cena frugale. Non si può non pensare a Grillparzer. Né manca l'edificante nota religiosa ed encomiastica allorché Rudolf s'inginocchia davanti al Santissimo e un vecchio eremita dalla barba d'argento gli predice le glorie future della sua

casa, profetando che nel vacillare d'ogni ideale «fedeltà e giustizia perdureranno tuttavia nella tua stirpe» ¹⁴³.

Più significativa è forse un'aria di dignitosa vecchiezza che spira nelle pagine del poema. C'è la figura del vecchio guerriero Lobkowitz dallo sguardo d'aquila sotto folte sopracciglia ¹⁴⁴, che invita Ottocaro a moderazione; c'è l'eremita vegliardo che accompagna Rudolf nella cappella. Il personaggio del vecchio saggio e moderato, che invita a decorosa e mediocre misura, è quasi un simbolo di quel mondo attempato ch'era l'Austria ed è un vero topos letterario. La civiltà crepuscolare absburgica rifiuta ogni giovinezza e ogni Sturm und Drang, e la sua passione dell'equilibrio e della statica difesa dagli eventi si incarna volentieri nella figura dell'uomo dalla età ancor vigorosa ma aldilà delle irruenti illusioni. Un'età che permette la riflessione sull'agire più che invitare all'azione; un'età che ha ormai la piena consapevolezza del vivere e che ha imparato la grande parola: rinunciare. Avremo così Bancbano, il funzionario fedele sino al ridicolo e all'assurdo, e il povero suonatore in Grillparzer; il malinconico Hagestolz e la tarda estate che avvolge in genere col suo tranquillo calore i personaggi di Stifter, fino a Innocens del racconto omonimo di Ferdinando von Saar o al patetico Spätgeborener della Ebner-Eschenbach.

E avremo più tardi i personaggi dalla barba a scopettoni di Werfel, la rigida anziana figura del signore von Trotta di Roth o il consigliere in pensione Julius Zihal nel romanzo di von Doderer. Un autunno pieno di dignità e anche di splendore s'avverte in tutta la letteratura austriaca, vera «Kultur des alternden Menschen» ¹⁴⁵.

Maturità che s'avvia lentamente verso il declino e rassegnata rinuncia contraddistinguono anche la narrativa di Joseph Schreyvogel, l'arbitro della vita teatrale viennese. Più che la geniale attività del critico e direttore teatrale a noi interessano alcune novelle, comparse tra il 1821 e il 1831 nell'almanacco «Aglaja». Non privi di una certa capacità d'introspezione psicologica, questi racconti hanno un'importanza storico-letteraria notevolissima, in quanto iniziano una tradizione, il genere della narrativa provinciale e paesana che sarà uno degli aspetti più rappresentativi della civiltà letteraria austriaca, una delle più tipiche evasioni degli scrittori absburgici. La figura del maturo e solitario scapolo, personaggio chiave della dimessa rassegnazione del borghese austriaco di fronte ai limiti angusti della sua vita, e che s'incarnerà soprattutto in Stifter (*Der*

Hagestolz, 1844), nasce in questi anni tranquilli e filistei col racconto di Schreyvogel *Wie es geschah, dass ich ein Hagestolz ward*: ma è soprattutto la novella *Samuel Brinks letzte Liebe* ¹⁴⁶ a racchiudere in sé i temi e l'atmosfera che perdureranno nella narrativa austriaca fino a Rosegger, offrendo per così dire la dimensione paesana e provinciale del mito absburgico.

Il maturo Samuel Brink che s'innamora di una timida e derelitta fanciulla, la vagheggia con delicato e annacquato riserbo e infine rinuncia paternamente a lei a favore del giovane nipote, apre la serie dei patetici e sommessi amori tanto cari al Biedermeier, che si esprimeranno nella dolceamara vicenda del grillparzeriano *Armer Spielmann*. Il protagonista del racconto di Schreyvogel è il primo di quei personaggi dimessi, turbati e incapaci di vivere, che popoleranno la narrativa di Stifter, della Ebner-Eschenbach, di Ferdinand von Saar: creature che raggiungono una patetica umanità solo in una dimensione mediocre e grigia, che s'illumina di nascoste virtù di rinuncia e rassegnazione. Questo mondo umano e stilistico, che riflette la sua umiltà e la sua modestia in idillici e pallidi paesaggi di campagna o nella malinconia di piccole cittadine, contribuisce a creare quel vagheggiamento di un ritmo pacato di vita, quell'accettazione degli angusti limiti sociali, quell'attaccamento a solide virtù di onestà e correttezza che saranno una corda fondamentale del mito absburgico.

Il racconto di Schreyvogel presenta già la convenzionalità moralistica che ritroveremo in gran parte della narrativa austriaca: la fanciulla orfana, povera, pia e pudica, il vecchio servitore fedele, gli affezionati contadini, e così via. Insomma tutto il patrimonio della convenzionale e un po' *kitschig* ¹⁴⁷ sensibilità absburgica.

L'ambiente di questa narrativa è naturalmente la campagna. La città vi compare appena di scorcio, senza acquistare una significativa presenza; invece molti campi, rustici villaggi, locande, lunghe strade fra boschi percorse da polverose diligenze, arcadiche e serene fattorie. Si tratta di un paesaggio alquanto di maniera, che richiama gli idillici quadri di Moritz von Schwind o di Waldmüller; non forte poesia georgica ma una sottile descrittiva dai placidi toni autunnali. Inizia con questo racconto la presenza di quello sfondo rustico e paesano che sarà un vero «buen retiro» della fantasia degli scrittori austriaci. L'idealizzato mondo provinciale e campagnolo è la proiezione, in termini di paesaggio, di un'umanità che ha rinunciato a operare attivamente nella storia e che si rifugia in idilliche e

serene contrade, appagando in quest'evasione l'insofferenza per gli angusti limiti della sua esistenza. Già nel racconto di Schreyvogel questo mondo paesano si presenta come una delle più tipiche finzioni della civiltà absburgica, come una delle sue dolci e sapienti medicine. Le forti passioni van trascese nella rinuncia, come accade per Samuel Brink, e i mancati cittadini diventano villeggianti. Lo stile della novella sembra anticipare, anche se con tanto minor efficacia, certe pagine di Stifter o Rosegger: «Era una magnifica sera d'estate; il sole declinante dipingeva con i suoi più bei colori il cielo leggermente annuvolato. La feconda campagna, attraversata da colline e da valli, riposava come i suoi abitanti dallo strepito e dalle fatiche della giornata. Ai lati della strada si stendevano, ad una certa lontananza, alcuni villaggi, verso i quali ritornavano le greggi e di quando in quando singoli agricoltori» ¹⁴⁸... «Ma laggiù come lassù opera la natura secondo le sue eterne, semplici leggi. Il cammino degli astri non muta, e altrettanto poco muta il possente impulso dei cuori. In che cosa vogliamo essere superiori noi, con la nostra esperienza e la nostra saggezza...» ¹⁴⁹.

Per usare una terminologia di Lukács ¹⁵⁰, lo stile della novella austriaca sarà sempre piuttosto descrittivo che autenticamente narrativo: amoroso indugio sui particolari e analisi di sfumature, non epico ritmo di racconto e potente fiato di gagliarde vicende. Questo è valido sia per certe pagine di piatta descrizione minuziosa, sia per le finissime vibrazioni di un Hofmannsthal; ed è sintomatico che l'unico tentativo di un'epica austriaca, il *Witiko*, sia artisticamente fallito, e sia rimasto solo un lungo racconto breve.

Per sottolineare l'importanza storica di questo Samuel Brink che si preoccupa delle *Pantöffelchen* ¹⁵¹ e che vuole «elevare il fascino della vita con la serietà della contemplazione» ¹⁵², basta richiamare il sospiro finale della sua rinuncia amorosa: «Addio, dolce sogno della mia tarda estate!» ¹⁵³, ove compare questa parola e questo sentimento, *Nachsommer*, età declinante e ardore che tramonta: «quel senso autunnale della vita» che contrassegna, in molteplici variazioni, la poesia austriaca di tutto l'Ottocento e del primo Novecento ¹⁵⁴.

Gran parte della letteratura encomiastica di questi anni segue gli schemi di un passo di Pyrker, in cui Rodolfo ha la visione profetica delle glorie future della sua stirpe. Si tratta di opere del tutto opache e scialbe, come i *Totenkränze* (1828) di Zedlitz o lo *Habsburgerlied* di Ludwig August Frankl, prosastici elenchi di memorie storiche e agiografiche. In questo

filone letterario si possono includere alcune raccolte di versi convenzionali che esprimono una sommessa *Stimmung* di sereno quietismo e di pacata rassegnazione. È la celebrazione degli angusti limiti e d'una vita ripiegata su se stessa, sullo sfondo di idilliaci paesaggi alpini e di taciti vespri scanditi dai rintocchi delle cappelle ove si conserva la fede dei padri ¹⁵⁵, o di villaggi in cui il popolo s'inginocchia pio davanti al Santissimo: «In der Lieb' des Herren lebend, kniet stumm des Volkes Schar» ¹⁵⁶. Un mondo in cui «il silenzio è spesso il tesoro della verità» e si cammina «guidati dalla saggia mano della prudenza» ¹⁵⁷. È una lirica in cui rassegnazione e rinuncia, uno stato d'animo costituito insieme da scoraggiata stanchezza, sognanti desideri e silenziosa fiducia, assicurano all'uomo il vero possesso ¹⁵⁸; ed è la lirica dei sogni e della pace metternichiana, che collabora spiritualmente, forse senza saperlo, a quella «Conservazione del sistema» ¹⁵⁹ alla absburgica sicurezza di vivere. Un mondo da cui può alzarsi anche un convinto, banale inno di affetto:

Ich hab' dich nicht vergessen,
Mein liebes Österreich!

.....
es lacht auch andrer Orten
Manch treues Herz mir zu,
Doch wer hat sie auf Erden
Zu Tausenden, wie Du?

.....
Ich weiss nur eine Heimat, weiss nur ein Österreich! ¹⁶⁰.

Un mondo da cui sale la tenerezza accorata di *Stille Nacht, heilige Nacht* ¹⁶¹.

Come si è già detto questo filone letterario presenta una fisionomia scolastica e convenzionale, e solo indirettamente, come materiale documentario, si ricollega al mito absburgico. La mediocrità umana, oltre che artistica, che trapela da queste pagine (ben lontana ancora da quel sottile fascino che avvolgerà lo scettico *ne quid nimis* caratteristico dell'ultimo crepuscolo dell'impero) è in fondo la risultante psicologica di una particolare situazione sociale. Chi si esprime in tali accenti è una borghesia che ha scoperto una nuova dimensione modesta e quotidiana della vita, ma che immette in questa visione una patina aulica di decoro e di virtù nobiliari, un quasi blasonato legittimismo, e questo nei tempi in cui la borghesia era in fondo la classe rivoluzionaria, o almeno dinamica, d'Europa. Il tono di questa poesia deriva dall'incontro tra una sensibilità

nobiliare, ancor feudale (atmosfera patriarcale; ricordi di boschi e villaggi quali dominio del feudatario; gerarchia feudale di signore e contadini, che s'esprime in alcune figure tipiche come quella del guardiaboschi legato appunto al signore da un vincolo nobiliare di fedeltà e non da un rapporto di dipendenza economica; valori medievaleggianti come il nesso tra fede religiosa e devozione di vassallo, e così via) e un animo angustamente borghese, che del terzo stato non possiede certo le qualità puritane imprenditoriali né la passione culturale ma soltanto il filisteismo. Il tentativo teresiano di creare una nobiltà veramente borghese, cioè industriale, e che aveva preso slancio particolarmente in Lombardia, fallisce, e il nesso tra nobiltà e ceto medio sarà sempre fittizio in Austria. Il punto di contatto e il compromesso si specchiano nella figura e nella categoria del burocrate, una specie di borghesia togata. Forse la vera classe borghese austriaca è rappresentata dalla categoria dei funzionari, strumenti dello stato e intermediari, quasi come sacerdoti, tra le cose del basso e quelle dell'alto. Anche l'imperatore non sarà altro che il primo burocrate dell'impero.

Nella letteratura di quest'epoca, fatta eccezione per Grillparzer, si hanno solo sporadici accenni in chiave satirica alla figura del funzionario, visto come strumento dell'oppressiva e pesante vigilanza dello Stato. È logico del resto che il personaggio del burocrate non sia ancora una diffusa presenza, sia perché l'occhiuto e sospettoso autoritarismo di Metternich e del suo «can barbone» Seldnitzky, ministro della polizia, non favorivano certo la fiduciosa adesione all'ordine che si avrà dopo il quarantotto, sia anche perché la compagine amministrativa non era in quegli anni tale da dar vita al mito del burocrate absburgico e della sua impeccabile correttezza.

3. La polemica contro il «System».

Se questa letteratura si presenta, come abbiamo visto, povera di interessi e di sostanziali risonanze «absburgiche», ancor meno caratteristica appare, all'estremo opposto, quella decisamente polemica, costituita prevalentemente dalla lirica politica. Nella storia della letteratura austriaca questo filone ha certo una notevole importanza, ma per quanto concerne la direzione della nostra ricerca appare lontano, privo di veri legami con la civiltà austriaca, o ad esso legato solo esteriormente. Si tratta di un «accademico odio contro i tiranni e di un accademico entusiasmo

libertario» ¹⁶² che stanno fortemente «sotto l'influsso della lirica politica tedesca» ¹⁶³.

Le invettive che i poeti liberaleggianti, da Anastasius Grün a Hermann von Gilm, lanceranno contro il regime non presentano affatto una fisionomia particolare, e si distinguono da quelle dei poeti tedeschi unicamente per il loro contenuto materiale, per l'oggetto dei loro strali. Si tratta di una poesia razionalistica, illuministica che insorge a difendere i conculcati diritti dell'uomo, ma che manca nella sua genericità di ogni colore, di ogni sapore individuale.

Uno spirito decisamente giuseppino eleva la sua vibrata protesta contro i sistemi della Santa Alleanza e la servile oppressione, ma nella sua condanna non riesce a penetrare quel mondo così giustamente combattuto, a coglierne l'essenza e la caratteristica, e scade in una banale retorica. «Viviamo in tempi oscuri, il cielo è coperto di nere nubi» ¹⁶⁴, oppure «La mia patria che, stupidamente vile, bacia i calcagni al despota» ¹⁶⁵ centinaia di versi convenzionali risuonano in questi anni in tutta la Germania, a cantare un po' enfaticamente di libertà; traspare da questi versi il velleitarismo dei democratici, liberaleggianti sí ma non troppo ¹⁶⁶, che alla prova del fuoco del quarantotto falliranno più per incapacità e impreparazione propria che per la potenza degli avversari. In ogni modo si tratta di una letteratura che solo per ragioni esteriori si può definire «austriaca». Certo le opere di Anastasius Grün sono infarcite di ricordi storici e tradizioni austriache, e di allusioni locali viennesi, ma si tratta di temi molto esteriori, che lo spirito giuseppino del poeta spoglia di ogni colore tipico. Nella raccolta *Der letzte Ritter* (1829) la figura cavalleresca dell'imperatore Massimiliano è più che altro un pretesto per una polemica moderatamente libertaria; e i celebri *Spaziergänge eines Wiener Poeten* (1831) con i loro strali al clero, alle spie e ai censori, occupano un posto notevole nella letteratura nazionale e nella storia del costume di Vienna, ma restano nell'ambito d'una polemica assai generica, che esce dai confini di quel mito letterario che stiamo studiando. La figura di Grün e la sua vita di gentiluomo ritirato nelle sue terre di Carniola a coltivare rose e a raccogliere le suggestive canzoni slave, ci sembrano più vicine al clima absburgico dei suoi generici versi polemici. Alcuni aspetti particolari della sua poesia possono illuminarci su certi problemi di natura politica dell'Austria di quegli anni. Così il suo patriottismo austro-tedesco, ribadito in molte occasioni, quel suo volgersi «alla grande, unita patria tedesca» ¹⁶⁷, il suo guardare al vecchio Reno

tedesco ¹⁶⁸, il suo inneggiare alla «Germania, nobile fanciulla» ¹⁶⁹, alla grande patria tedesca, indica una delle più contraddittorie antinomie di certo patriottismo austro-tedesco oscillante tra grande Austria e grande Germania, che vagheggiava illogicamente di far parte di entrambe ¹⁷⁰, al contempo slavofilo – come appunto Grün – e fautore di un’annessione degli slavi al Reich tedesco ¹⁷¹. Del pari interessante però può essere cogliere nella posizione di Grün l’antinomia insita nella situazione della nobiltà liberaleggiante, divisa tra l’anelito alla libertà politica e la preoccupazione delle conseguenze sociali che questa libertà avrebbe scatenato, svincolando le «oscuire» forze dei contadini. Proprio un verseggiatore reazionario, Sebastian Brunner, nel componimento *An die besitzenden deutschen Radikale* ¹⁷² satireggiava Anastasius Grün, il passeggiatore liberale che si trovava più a suo agio a camminare sul lastricato dell’oppressa Vienna che fra i boschi delle sue tenute, popolati da contadini ahimè pericolosi, che non leggevano i versi illuminati del loro signore. E Grillparzer stesso, il cui contraddittorio pensiero è certamente una delle più interessanti esperienze di questo periodo ¹⁷³ ironizzava su quel cavaliere liberale attaccato ai suoi possessi terrieri... ¹⁷⁴. Tale situazione determinerà la profonda incertezza e diffidenza dei rivoluzionari del quarantotto verso i proletari ¹⁷⁵; diffidenza d’altra parte più che giustificata e lecita, dato che le forze borghesi e moderate erano le uniche autenticamente liberali, mentre le masse erano i più efficaci strumenti di reazione, come dimostrò la generosa rivolta polacca in Galizia del 1846 stroncata dalla sanguinosa *jacquerie* dei contadini aizzati dal governo. Comunque tale distacco paralizzò le forze liberali e creò una frattura insanabile fra gli elementi più moderati e quelli più estremisti; una frattura così forte che lo spettacolo dei disordini del quarantotto disgustò e allontanò tutti i liberali austriaci moderati, pacificandoli col regime e col dignitoso ordine asburgico. Le testimonianze degli scrittori sui moti del quarantotto riveleranno tutte la stessa parabola: dall’iniziale entusiasmo allo sgomento di fronte alla gazzarra plebea e allo sdegnoso trarsi in disparte. Grün stesso, Grillparzer, Stifter, Feuchtersleben e altri seguiranno questa via. Dopo il quarantotto molti liberali del *Vormärz* saranno pacificati poeti dell’ordine e dell’impero. Così Grün canterà Radetzky salvatore della patria dilaniata da follia e discordia, e saranno le sue note più asburgiche. Un analogo arco mostra la poesia del tirolese Hermann von Gilm, forse il più notevole lirico di questo periodo dopo Grün. I suoi aspri *Jesuitenlieder* (1842-45) e le altre raccolte

di versi politici mostrano la chiara impronta d'una educazione giuseppina anticlericale, e delle correnti liberali che fiorivano nell'afa retrograda del Tirolo, facendo capo a uomini come il capitano distrettuale Josef Kern, Streiter, e gli aperti benedettini di Marienberg. La lirica di Gilm è forse la più estranea al clima absburgico, ed egli fu uno dei più entusiasti fautori dei moti di marzo che descrisse con trasporto in alcune lettere, non prive di sfumature repubblicane. Semmai è certo colore locale tirolese, la freschezza delle montagne e la gagliarda gioventù degli *Schützenlieder* che risuonano in tutta la sua opera, che danno al suo canto un'impronta paesana e folcloristica, che s'inserisce nella tradizione patriarcale austriaca. Una nota di idillica devozione ai principi si manifesterà anche nel pieno entusiasmo della rivoluzione, in un componimento del 17 marzo '48 *An die Patrioten Tirols*: «Noi non vogliamo che il sangue dei principi irrori l'albero della libertà, [...]. La libertà non sia un colpo di vento da cui incalzino tempeste, ma un giovane giorno primaverile con occhi celesti. Noi non vogliamo infrangere, con malvagia follia, le catene dei doveri [...]. Noi chiediamo soltanto che popolo e trono siano un cuore solo, un'anima sola» ¹⁷⁶. E finirà anch'egli, dopo le disillusioni del quarantotto, celebrando gli arciduchi, il paterno monarca e Radetzky salvatore dell'unità austriaca: sarà l'approdo quasi generale dei poeti anticlericali del *Vormärz*, la logica conclusione di questi intellettuali la cui critica non seppe vedere a fondo nelle contraddizioni del sistema absburgico. Per superare quella condizione sarebbe stato necessario uscirne; ogni critica parziale, esercitata dall'interno, si risolveva in utopia, anche se in un'utopia umanamente giustificata e comprensibile.

Tutta la lirica politica rimane dunque estranea alla civiltà absburgica, da Leitner a Rollett e a tutti gli altri; e se si vuol respirare l'atmosfera austriaca di quegli anni è meglio leggere *Sant'Ambrogio* del Giusti e l'accorato struggimento di quel canto croato ¹⁷⁷. Un tono più caratteristico si avverte là dove alla protesta s'unisce una nota di rimpianto nazionale, per la servitù della propria stirpe. Le *Böhmische Elegien* ¹⁷⁸ di Moritz Hartmann e le canzoni di Alfred Meissner riecheggiano una malinconia slava, sottile e musicale, per la vecchia patria boema e le sue dolci nenie piene di tristezza: un sentimento austro-slavo molto diffuso, che ama i focolari slovacchi e contemporaneamente guarda alla Germania e si nutre della memoria di Giuseppe II, idolatrato a lungo dai contadini della Moravia. Questa lirica è in fondo l'espressione di un patriottismo ceco, ma all'interno dell'impero,

che si tradurrà nei molteplici tentativi dei Cechi di assumere il predominio della compagine absburgica. Dal punto di vista letterario la suggestione del mondo slavo, delle sue foreste e della sua musicale inquietudine costituirà un tema vivo d'ispirazione poetica, e farà sentire la sua inconfondibile presenza nella *Libussa* di Grillparzer e nel *Witiko* di Stifter. Un sottile fascino avvolge le opere degli scrittori boemi anche mediocri, come Karl Egon Ebert col suo poema *Wlasta* e il poemetto *Der Primator* (1861) di Ludwig August Frankl, con la suggestiva atmosfera della vecchia Praga dalle cento torri e del ghetto israelitico.

Dall'Ungheria, «dal paese dei magiari e delle dolci vigne» ¹⁷⁹ giungono le canzoni di Karl Beck ¹⁸⁰, nella cui poesia palpita anche una nota di protesta sociale, il cui tono utopistico e filantropico irritava tanto Federico Engels ¹⁸¹. Nostalgiche visioni della puszta e rappresentazione della prepotente nobiltà magiara in *Janko, der Rosshirt* (1841) portano con questo poeta una nota di variopinta bizzarria nel mosaico della letteratura austriaca. Di Karl Beck è soprattutto notevole una poesia, *Wien* ¹⁸², in cui si ha una visione allegorica e ferocemente satirica del trionfo dell'Austria, su un cocchio trainato dai popoli schiavi: il muto boemo, il polacco dal fiero incedere, lo slavo avvilito, il milanese e il veneziano. Le molteplici stirpi, diverse di razza e di lingua, costituiscono una nota di fascinosa suggestione del mito absburgico: un fascino in cui storia e leggenda s'intrecciano, e che alita con un profumo mitteleuropeo dalle pagine di quegli atlanti austroungarici che i vecchi triestini studiavano a scuola, da quelle carte dell'impero dipinte in vari colori che emanavano un incanto leggendario di vecchi nomi medievali: arcivescovado di Salisburgo, contea principesca di Gorizia e Gradisca, Banato... e poi c'erano delle terre non si sapeva bene dove, come Lusazia o il gran principato di Siebenbürgen, lontano a oriente o giù a sud, vicino ai vecchi domini del turco. Nell'età del Biedermeier l'oppressione del regime impedisce che si possa riscontrare nella letteratura quel gran corale mitteleuropeo, quella civiltà sovranazionale che tanti scrittori più tardi celebreranno. La nota che prevale è quella polemica, il lamento dei popoli oppressi. Non mancano saporite bizzarre figure, come il wojwoda o gli tzigani così frequenti nella lirica di Lenau, mentre la commedia leggera, come vedremo, comincia a popolarsi di personaggi ungheresi e boemi. Certo il crogiuolo di popoli ch'era l'Austria presenta una fisionomia contrastata, in questi anni di fermenti nazionali. Basta pensare al destarsi delle culture e delle coscienze nazionali, in questo tempo

in cui la Dieta ungherese sostituiva la lingua magiara al latino (1843), Kolar, Safarik e Palacky risvegliavano le antiche memorie boeme e l'amore per la lingua ceca e Gaj a Zagabria richiamava al ricordo dei compatrioti il vecchio regno medievale di Croazia e Slavonia. Questa varia mistura di genti e confluenza di costumi trova un'eco vivace nella letteratura, come per esempio nelle ariose pagine del tedesco Wilibald Alexis ¹⁸³, arguta descrizione di Vienna e dei suoi internazionali abitanti: una folla in cui si toccano gomito a gomito le fresche viennesine e gli ungheresi dalle ghette attillate e il berretto di pelo d'orso, l'ebreo di Polonia e il trasandato slovacco. Se Vienna è naturalmente la capitale spirituale di questo incontro di razze e di questo mito letterario pittoresco e sovranazionale, un posto di primo piano a questo riguardo spetta pure a Trieste, porto dell'impero e sbocco sul mare di tutta la Mitteleuropa. Molti viaggiatori tedeschi la visitarono, da Grillparzer a Hamerling, da Tschabuschnigg a Stifter; e nelle loro descrizioni, oltre al fascino della bellezza naturale, sintesi di scontrosa grazia nordica e di dolcezza meridionale che tanto doveva incantare Massimiliano, campeggia l'irrequieto quadro di un porto popoloso ove le razze dell'impero s'incontravano in variopinta mescolanza di usi e di lingue. Trieste, la città italiana degli avventurieri greci e dei funzionari tedeschi, dei mercanti levantini e dei contadini sloveni, italianizzati tutti dalla cultura, diviene nelle pagine di questi viaggiatori letterati ¹⁸⁴ uno specchio del composito mondo asburgico. È in fondo questa la condizione da cui prenderà le mosse la ricca letteratura triestina del Novecento, italiana e mitteleuropea ad un tempo.

La varietà nazionale dell'impero asburgico è vista in questi anni del *Vormärz* come un pericolo disgregatore. Uno dei più interessanti avversari del *System* di questo periodo, Viktor Freiherr von Andrian-Werburg, coglieva in un libretto allora assai famoso, *Österreich und dessen Zukunft* (1843) ¹⁸⁵, la drammatica e irresolubile condizione dell'impero d'Austria, miscuglio di popoli che si chiamava Austria senza che questo nome significasse veramente un popolo, un paese, una nazione, giacché «ci sono italiani, tedeschi, slavi, ungheresi, che tutti insieme costituiscono l'impero austriaco, ma non esiste un'Austria, né austriaci né una nazionalità austriaca» ¹⁸⁶.

A parte i rimedi che Andrian successivamente propone e che non ci interessano, questa è una delle rare pagine della polemica contro il sistema metternichiano che illumina veramente la condizione asburgica, quella

drammatica patria in cui, come dirà più tardi Bartsch, ognuno nasceva *zwölfstimmig* ¹⁸⁷.

Accanto ad Andrian l'unico acerbo critico che seppe guardare a fondo nel mondo asburgico fu Charles Sealsfield, lo scrittore errabondo che esulò in America e divenne uno dei più freschi descrittori del nuovo mondo. Nel 1828 usciva a Londra, in lingua inglese, il libro *Austria as it is or Sketches of Continental Courts by an Eye Witness* ¹⁸⁸, che l'avventuroso autore aveva scritto tornato in Europa dopo tre anni di vagabondaggi negli Stati Uniti. È il libro di un attento viaggiatore, dotato di notevolissime capacità d'osservazione, e che rivela un gusto anglosassone della rapida e vivace descrizione. L'orientamento politico che si può ricavare da questa dura rappresentazione della vita austriaca è alquanto incerto; si potrebbe definire Sealsfield un conservatore moderato all'inglese, che professa il massimo ossequio all'autorità del principe ma proclama l'urgenza di porre limiti costituzionali a questa autorità e vagheggia una specie di libertà oligarchica, magnificando le qualità delle splendide famiglie aristocratiche conculcate dall'arbitrio oppressivo del sovrano. Comunque dalla sua critica traspare, per via negativa, un vivo quadro del mondo asburgico, del suo meticoloso sforzo di paralizzare ogni attività dei sudditi. È un sistema che vive grazie all'ausilio delle innumerevoli spie, che giuocano un ruolo così importante da essere conosciute da tutti e perciò inutili ¹⁸⁹; che poggia la sua ragione d'esistere sul letargo e l'impreparazione dei suoi funzionari, sull'educazione bigotta e soffocatrice d'ogni iniziativa, su una religiosità esteriore e superficiale, ormai soltanto «instrumentum regni». Naturalmente a noi interessano, più che le polemiche, le pagine che s'allietano almeno di una lieve poesia, e queste non mancano nel libro di Sealsfield, e riescono non solo a dare notizia delle cose d'allora ma a parteciparne l'atmosfera e l'inconfondibile aria, il fascino godereccio di Vienna.

Insomma quasi controvolgia accanto alla polemica s'insinua una nota di oblioso abbandono a quel mondo, di ironica tenerezza per quegli uomini che «godevano la gioia della serena tranquillità» ¹⁹⁰. Sealsfield indugia con particolare gusto a descrivere gli aristocratici pranzi e la campana che suona tre volte all'ingresso di un principe, il variopinto affollarsi delle carrozze, quella imperiale e quella borghese gomito a gomito, sulla strada del Prater, i giovanotti fra i cespugli del parco con le *Herzallerliebsten*. Ma oltre queste note di pittoresco colore risaltano, sbalzati con efficacissima ironia, alcuni aspetti essenziali della civiltà asburgica e del suo modo di esistere. Così il

liberalismo gastronomico si rivela un'arte di governare: «Se anche il governo impone dei ceppi allo sviluppo spirituale dei suoi sudditi, si preoccupa però assiduamente del loro benessere materiale e permette, contrariamente ad altri governi, l'importazione di tutti i vini stranieri...» ¹⁹¹.

Una Messa a Santo Stefano o nella Hofkirche diviene una riunione mondana, dalle lussuose pianete del celebrante al chiacchierio e alle occhiate assassine delle belle signore. È il cattolicesimo pagano austriaco, che la spada di Wallenstein aveva preservato dal rigore luterano. La fuga disgregatrice del tempo è paralizzata in una burocratica scansione di gesti e parole, in una bizantina ripetizione d'una vita immutabile: «Esattamente come a corte, la vita si rispecchia regolarmente come al tempo dell'imperatore Leopoldo» ¹⁹².

Dalle aspre critiche e dalla denuncia delle fatali debolezze della felix Austria emerge la stupita constatazione della sua strana saldezza, la meraviglia per quegli Absburgo dal trono incrollabile come una quercia e che, senza grandi doti di carattere né genialità né reale legame con la nazione, si erano sempre rialzati più potenti da ogni sconfitta, salvati dalla fermezza della loro mediocrità. «Mentre i più grandi geni naufragarono, i sovrani austriaci ottennero i loro successi proprio grazie alla mancanza di intelligenza» ¹⁹³.

La polemica contro il *System* che veramente vede a fondo in quella civiltà, e che ci interessa, non è la generica protesta che tutt'al più ha valore solo come documento ma quella che scaturisce da un complesso atteggiamento di ironia, affetto e irritazione, e che in fondo appartiene spiritualmente a quel mondo che colpisce. Nel Faust di Lenau, Mefistofele erudisce un ministro sull'arte di governare, con ironici paradossi. «Soltanto in due casi si rompe la gabbia: se vessate troppo ferocemente e se cessate di tormentare la gente [...]. Dovete restringere sempre, però mai troppo duramente, i bisogni materiali del popolo» (1834) ¹⁹⁴. Qui è colto per via ironica uno dei più caratteristici e vivaci aspetti della saggezza reazionaria, il paradosso. Il paradosso che è una brillante sfiducia nella possibilità di trasformare la vita, una caustica arma contro ogni illusione generosa e un'acuta avvertenza delle debolezze degli uomini: Lenau non poteva scegliere un personaggio migliore di Mefistofele, diavolo arguto e mondano, come maestro della metternichiana arte di governare.

La personalità in cui polemica, amore e riserbo s'intrecciano nel modo più contraddittorio è Grillparzer, il cui antinomico atteggiamento verso le

cose d'allora costituisce una delle esperienze più vive e penetranti della letteratura del *Vormärz*, e per la sua profondità trascende il piccolo orizzonte di quella cultura. Nell'ironica riverenza di quel «Wir danken dir, o Herr!» ¹⁹⁵ rivolto a Metternich, come nel suo rispetto per l'ordine del regime, colorato di dispettoso sarcasmo nei confronti dei liberali, bisogna cercare l'unica voce autentica che in questo tempo capisca la complessa civiltà asburgica. Né la letteratura celebrativa né quella polemica appartengono veramente alla storia del mito asburgico, così come non si trasfigurano in poesia. Bisogna guardare altrove, indagare altri momenti spirituali per accostarci alla più intima vita della «Monarchie der Gegensätze» ¹⁹⁶ e alla vitalità poetica del suo mito. È da un altro filone letterario, né celebrativo né polemico, ma in cui confluiscano armoniosamente garbata satira e teneri affetti, che ci balza incontro l'immagine più viva della Cacciana ¹⁹⁷.

4. Scrittori tedeschi in Austria.

Prima di esaminare questo più vivo e significativo filone, conviene considerare rapidamente il mito di Vienna e dell'anima austriaca così com'esso si configura nella fantasia e nella parola di alcuni scrittori tedeschi, per i quali il contatto col mondo asburgico fu una esperienza profonda. Vienna nei primi anni dell'Ottocento era una meta dei vagabondaggi degli scrittori di Germania, e nel 1803 Tieck vi scriveva il primo atto del suo *Donauweib*, un titolo che allude a tutto un clima e a un leitmotiv ricorrente di tutta la letteratura asburgica, la gaia celebrazione degli spumeggianti amori sulle rive del bel Danubio blu, dalla commedia di Hensler (*Das Donauweibchen*) all'omonimo film operettistico interpretato dalla grazia leggera di Marika Rökk.

Ma un'eco ben più profonda e complessa dello stile asburgico è avvertibile in Goethe. Il poeta del *Faust* non fu mai a Vienna, ma ai bagni di Karlsbad, ove si recò regolarmente dal 1806 in poi, ebbe modo di conoscere il fior fiore del mondo austriaco e di respirarne l'atmosfera pagana e l'inconfondibile stile. Fu in relazione con molti personaggi di quella civiltà, come attestano i suoi epistolari con Metternich e con Friedrich von Gentz, e una particolare suggestione esercitò su di lui la femminilità di quel mondo, particolarmente l'imperatrice Maria Ludovica che doveva entrare, insieme ad un'altra austriaca, Marianne von Willemer, nelle incantate e sospese

pagine del *West-östlicher Diwan*. I molteplici contatti con quel mondo lasciarono una traccia indiretta, ma profonda e significativa, nel suo animo e si tradussero non in trasfigurazione fantastica ma in un particolare tono del suo stile. In quello stile di vita in cui riserbo, censura e impersonale linguaggio burocratico arginavano con pudica riservatezza ogni disordine del sentimento, Goethe trovò una passione dell'ordine e della dissimulazione che ben corrispondevano alla sua tensione verso il dominio di sé, la fredda e mondana sapienza, l'olimpico equilibrio. Il metternichiano sistema dell'ordine doveva adattarsi bene al poeta che diceva di preferire ogni ingiustizia al disordine, al cantore dello *streben* che era però l'uomo di mondo di Weimar, più affine al suo Antonio che all'infelice Tasso. Nel suo stile, particolarmente nelle lettere di quegli anni ¹⁹⁸, si avverte come egli assorbì della civiltà absburgica soprattutto lo stile aulico e impersonale della *Kanzleisprache*, quel linguaggio curiale che nascondeva gelosamente la propria intimità nello schermo delle corrette forme tradizionali e della *höfische Graduierung*.

A guardar bene, nessuno scrittore in questi anni ci fa penetrare a fondo nell'essenza dell'umanità austriaca come questa mediata eco che se ne coglie nella scrittura di Goethe. Scrittura allusiva e rivelatrice di quell'anima burocratica; di quel frapporre tra sé e la vita la rassicurante protezione di una tradizione e di un linguaggio in cui il caos dell'esistenza, la shakespeariana favola piena di furore, trova un suo ordine e una sua misura precisi: scrittura rivelatrice di una delle note più genuine del mito absburgico, che Werfel celebrerà nell'impersonale linguaggio di Francesco Giuseppe.

Erano gli anni in cui Brentano, nei suoi irrequieti vagabondaggi, descriveva in una lettera l'incanto godereccio di Vienna, a cui mancava però qualcosa, un'autentica spiritualità ¹⁹⁹; la sensibilità romantica tesa nella sua *Sehnsucht* avvertiva, oltre il fascino pure ammaliante, l'inesorabile limite di quel mondo soltanto terrestre, fervido d'immaginazione ma dalle ali tarpate ad ogni alto volo. A Vienna studiava anche Eichendorff nel cui romanzo *Ahnung und Gegenwart* (1815) aleggia il profumo dei giardini barocchi austriaci ²⁰⁰. Ma si tratta di accenni e di esili spunti. Ben più significative saranno le pagine che usciranno dalla penna di Heinrich Laube, lo scrittore e uomo di teatro slesiano che fu dal 1849 al '67 direttore del Hofburgtheater e dal 1872 al 1880, con brevi interruzioni, dello Stadttheater. Laube mise piede per la prima volta in territorio austriaco nel

1832, a Karlsbad, il gran luogo di cura e ritrovo dell'alta società viennese. Giungeva in terra asburgica già educato alle idee democratiche e liberali che lo portarono più tardi al carcere e alla carica di delegato al parlamento di Francoforte; entrava quindi nelle terre del buon imperatore Franz con un animo disposto più alla critica che alla simpatia. Ma già le impressioni di questo suo primo contatto registravano, accanto a note sfavorevoli sull'isolamento culturale dell'Austria, una viva simpatia per l'indole degli abitanti e, ciò che più conta, sottolineavano la preoccupazione per le piccole nazionalità dell'impero, ch'egli vedeva più in pericolo che avvantaggiate dal progressivo indebolimento degli Asburgo. Ma fu il viaggio del 1833 in Francia, Italia ed Austria che gli dettò alcune pagine penetranti, pubblicate nelle *Reisenovellen* (1834, 1836-37). Attraversava le ridenti vallate austriache piene di storia e di devozione religiosa, cogliendo quella sensualità che si accompagnerà sempre al cattolicesimo asburgico: «Tutte le statue indicavano il carattere sensuale del bastone episcopale di Salisburgo [...]. Il protestantesimo è per il matrimonio, il cattolicesimo per l'amore. Le ragazze cattoliche appartengono contemporaneamente e di buon accordo al Signore Iddio e al loro innamorato» ²⁰¹. È significativo notare come il democratico Laube, che pure un anno dopo (1834) veniva incarcerato a Berlino per la sua attività di pubblicista liberale e i suoi contatti con una lega studentesca di Halle, finisca a poco a poco per soggiacere al fascino gaudente e oblioso di quel *Schlaraffenland* ²⁰². Dalle gustose descrizioni del carattere orientale dell'impero – l'incrocio di razze, il sensuale materialismo trapiantato dalle tende turche ai caffè viennesi, la piccola nobiltà di provincia di Graz e i suoi giochi di carte – si passa insensibilmente all'abbandono a quella vita feaccia: «Quanto insensata mi sembrò la mia vita condotta fino a quel momento, con la sua erudizione, le sue teorie, i suoi pensieri irrequieti e le aspirazioni libertarie. Mio Dio, pensai allora, che scopo hanno tutte queste cose complicate [...]. Qui è la vera felicità terrena [...] scendi in strada, bacia le ragazze e mangia un bel pollo fritto, che t'importa di come va il mondo ²⁰³ [...]. In nessuna città è così facile non far nulla e non pensare a niente come qui ²⁰⁴ [...] questa città d'un paradiso senza foglia di fico, senza serpente e albero della conoscenza ²⁰⁵. Ci si meraviglia che non cada la manna dal cielo e che dolce vino non zampilli dalle grondaie» ²⁰⁶.

Gran parte hanno naturalmente in questo mondo le belle viennesi, nei cui occhi non si può troppo a lungo guardare, troppo leggere e innamorate della

vita per poter amare romanticamente, e che in amore recitano gaie commedie: così si amerà nella *Vedova allegra*, così effimero ed ingannevole sarà il capriccio erotico negli amari drammi di Schnitzler. Con toni analoghi Justinus Kerner descriveva in una lettera a Uhland le danze spumeggianti nell'*Apollo Saal* ²⁰⁷, il locale per cui Johan Nepomuk Hummel, l'amico di Beethoven, aveva composto i suoi dieci *Konzertwalzer*. È indubbiamente notevole la spensierata lusinga con cui la Vienna del *Vormärz*, vera Capua degli spiriti, corrompe anche i più seri viaggiatori protestanti. Sono gli anni del Congresso che «ne marche pas – il danse», dei fuochi d'artificio del celebre fabbriciere Stuwert che nel 1809 facevano scordare i lutti della guerra. I caffè viennesi, come il Jünglings Kaffeehaus e il Roter Hahn, cominciano a echeggiare dei valzer, i *Schönbrunner Walzer* di Lanner e il *Das Leben ein Tanz* di Strauss padre. Quest'ebbrezza di vivere trova un'eco stupita e ammaliata nei visitatori tedeschi, dal giornalista Kurländer che descriveva una festa di santa Brigida degli anni trenta come un'orgia indiana, a Wagner, ospite a Vienna nel 1832 quando infuriava il colera, e che osservava stupefatto come l'epidemia non mutasse nulla di quella baccantica gioia di vivere. Non aveva detto Napoleone che l'acqua del Danubio possedeva l'arcana virtù del Lete, di far dimenticare? ²⁰⁸. Ciò che negli scrittori autoctoni è una quasi inconsapevole partecipazione al loro mondo, nella testimonianza degli stranieri è un sentimento più intenso, di meraviglia, di ritrosia e d'abbandono, un quadro indubbiamente esagerato e mitizzato del paganesimo austriaco. Quel mondo superficiale e arretrato, rimasto obliosamente indietro al passo del tempo, doveva colpire con intensità particolare quegli uomini più seri e impegnati, più vivi e moderni; e forse lo spettacolo lieto, quel mondo ad essi estraneo e al quale partecipavano come spettatori, non come cittadini impegnati, doveva colpirli con la grazia di una vacanza, con la vecchia lusinga che prende lo spirito davanti alla felice saggezza della carne, cui esso negli attimi di stanchezza si sente inferiore. Eppure un'ombra di vecchiezza si stendeva sul sorriso di quella vita, «quel sorriso di persone vecchiotte, che si divertono ancora volentieri» ²⁰⁹.

5. La commedia viennese, tra satira e abbandono.

La letteratura che rispecchia più autenticamente il mondo austriaco di quegli anni, e che lo trasfigura con maggior vivacità in un mito sorridente, è

quella che nasce nei teatri, nei *feuilletons* dei giornali, nelle nostalgiche memorie in cui anni dopo poeti e commediografi rievocavano la loro giovinezza. In questa letteratura, satira e celebrazione si toccano e si confondono, s'incontrano nell'umorismo viennese che è fine a se stesso, effimera gaia risata; e da questo atteggiamento, che vela di ironia le commosse lodi di Vienna e di tenerezza gli strali contro il *System*, nasce la letteratura più viva di questi anni, cui appartengono le due grandi personalità di Raimund e Nestroy.

Colorite figure di superficiali e ridenti poeti cantano e motteggiano in questi anni il cuore viennese, ch'essi sembrano incarnare nella vita più che trasfigurare nella poesia. Fra questi Ignaz Franz Castelli (1781-1862), eterno fanciullo formatosi più nelle birrerie che sui libri, che prese sempre la vita – la guerra, l'amore, la rivoluzione – come un valzer. L'attività di poligrafo di quest'uomo, che passava il suo tempo a trincare e a corteggiare le signore, testimonia della sua versatile faciloneria: più di duecento commedie, canzoni guerresche e d'amore, poesie dialettali, memorie. Sono opere a metà tra il documento d'un'epoca e l'esercitazione letteraria, e proprio questa debolezza poetica le rende tipiche per la storia del nostro mito, fa di esse una voce impersonale, l'espressione del vagheggiamento di una intera società. Le pagine in cui Castelli rievoca la ridicola censura costituiscono in sé una vivacissima satira dell'oscurantismo e della pruderie del regime, come quando ricorda che la parola *Gott* poteva pronunciarsi solo negli spettacoli del teatro di corte, mentre nelle commedie destinate ai teatri di periferia lo zelante censore la sostituiva col termine *Himmel* ²¹⁰. Così se di una fanciulla il testo originale diceva «ha un bianco, prosperoso seno», la versione corretta suonava «è ben costruita nella parte anteriore» ²¹¹.

Grande vittima di questa occhiuta censura era naturalmente la opera di Schiller, il cui *Don Carlos* fu rappresentato al Burgtheater, naturalmente tagliando la storia dell'amore dell'infante per la matrigna, mentre nell'esecuzione dei *Räuber* il vecchio padre dei Moor veniva trasformato in uno zio, con gran sollazzo dei buoni viennesi al sentire le tragiche parole di Karl sul nefando *Oheimmord* ²¹², ziicidio. È, come si vede, un quadro delizioso della censura austriaca, individuata già nelle sue caratteristiche più comiche e bonarie che oppressive, e che difenderanno fino al crollo dell'impero l'ordine e la rispettabilità. Nella pagina di Castelli la satira diviene tenera e affettuosa, più nostalgica di un tranquillo buon tempo

antico che polemica. Già nell'età del Vormärz, pur pesantemente oppressiva e non paragonabile alla correttezza formale degli ultimi anni austroungarici, il mondo absburgico dimostra una straordinaria capacità di suggestionare e avvincere sentimentalmente. Con lo stesso tono scanzonato Castelli rievoca lo scioglimento della *Ludlamshöhle*, la gaia combriccola di letterati e bontemponi viennesi, governata da un «califfo» che doveva per regolamento essere il più stupido della compagnia, e a cui si era ammessi dopo un severo esame in «scienze frivole» ²¹³. Una struggente malinconia pervade la rievocazione delle liete brigate, formate dai più illustri scrittori di Vienna, fra cui Grillparzer, degli scherzi e delle comiche leggi del gruppo, dei *Trinklieder*, quella malinconia che contraddistinguerà sempre l'amore della vita e delle compagnie gaudenti, una nota emblematica dell'anima absburgica chiusa entro i limiti di una vita inesorabilmente terrestre, senza la trascendenza della fede né della storia e del fare politico.

Ma anche quando nel 1826 la polizia sciolse questa gioconda brigata sospettandola di illecite attività politiche, ciò che prevale nel racconto di Castelli è il garbato divertimento, un'allegria ridanciana appena venata di tristezza, che in fondo riconosce come affini e ama i personaggi motteggiati. Il gaio superficiale Castelli fu l'incarnazione dell'umorismo viennese, leggero e senza una vera sostanza morale, come pure di quell'epicureo amore della gioia terrena che lo faceva esclamare, vecchio ottantenne: «Soltanto vivere! [...]. Soffrire, ma vivere!... Vorrei che tu mi facessi diventare un Ahasvero in terra!» ²¹⁴.

Sarebbe arbitrario distinguere, come talvolta è stato fatto, gli autori teatrali di questo periodo e il loro diverso atteggiamento, gaudente o pessimista, di celebrazione o di satira, adottando dei criteri politici, vedendoli rispettivamente come l'espressione di un'acquiescenza reazionaria al regime o di un'opposizione di più liberi spiriti. Da Bäuerle a Gleich a Bauernfeld si tratta in realtà di uomini immersi del tutto (anche l'ultimo che pur gode una certa fama come scrittore politico) nel flusso della vita letteraria, incapaci di alzare gli occhi dal palcoscenico per indagare la civiltà che li circonda. I loro unici problemi son quelli della loro professione di autori, della scena e dell'applauso. La storia quindi li influenza e li condiziona in modo soltanto indiretto, il momento sociale li tocca soltanto in quanto passa attraverso i battimani e i fischi del pubblico. Si tratta quindi di una produzione teatrale che non si affaccia ai problemi vivi del momento ma li capta soltanto attraverso gli schemi di stampo ancor

barocco dei generi letterari, attraverso la moda e il gusto del pubblico. Semmai è il proprio teatro, per cui si scrive, il pubblico davanti al quale si recitano le proprie commedie, che influenzano e in certo modo condizionano certi aspetti del mito viennese, così com'esso si configura nella letteratura teatrale. Le commedie di Bäuerle, Gleich, Meisl e altri autori, sono la spumeggiante celebrazione della felice e spensierata patria viennese, del paganesimo all'ombra di Santo Stefano. Essi scrivono tutti le loro opere per il teatro della Leopoldsstadt, la «Farmacia dell'umorismo» fondata da Marinelli nel 1781. È il glorioso teatro di periferia, frequentato soprattutto dai ceti popolari viennesi. Questa commedia, di cui Bäuerle (1786-1859) è il più vivace e dotato rappresentante, traduce in facili e suggestivi motivi popolareshi il mito e l'ideale di una Vienna felice e di una vita gioiosa e spensierata, amorosamente avvinta alle sponde del Danubio. Una commedia che incarna, nella forma più facile, le ragioni di vita e la base del sistema asburgico, quell'oblio concesso in cambio della mancata partecipazione politica. La forma teatrale prediletta è l'antico *Zauberspiel* di tradizione barocca: storie di fate e di principi, magiche metamorfosi della realtà e incantata allegoria trasformano la vita, per alludere al suo più vero significato. Un gran gioco fantasioso rapisce il pubblico, che proprio quei sogni e quella evasione cercava. In questi teatri, che davano agli spettatori la grande medicina, l'evasione, anche se un'evasione ironica e sorridente in armonia coll'incapacità dell'anima austriaca di abbandonarsi senza riserve al sogno, non c'è posto per la commedia borghese, per la realistica rappresentazione di una società. Semmai personaggi e figure della vita sociale viennese entrano in alcune commedie, ma ridotte a macchiette, schizzate col gusto della tipizzazione comica.

Entrano così nel patrimonio della letteratura viennese rappresentanti delle varie categorie sociali, destinati a lunga vita nel racconto e nella commedia austriaca; ma si tratta appunto di tipi schematizzati in chiave comica e superficiale. Sono per lo più cocchieri ²¹⁵ o servitori ²¹⁶, emblemi e personificazioni della vita feacia, ed analogo sapore bozzettistico hanno i personaggi delle varie razze dell'impero, che incominciano ad apparire, sotto forma di comiche macchiette, sui palcoscenici popolari ²¹⁷. La compagine plurinazionale compare cioè nella letteratura come nota di folklore, non come problema; è il primo tempo dell'evasione asburgica da questa realtà politica. Più tardi cioè si ammanterà il problema di un'idealità

religiosa; in questi teatri di periferia si evade semplicemente da ogni concretezza storico-sociale. Soltanto l'ambiente del Burgtheater, frequentato dai ceti più elevati, darà luogo alla commedia borghese di Bauernfeld.

È Bäuerle che incarna questa forma popolaresca del mito e ne canta il superficiale gaio epicureismo. Nella commedia *Die Bürger von Wien* crea la popolarissima figura di Staberl, divenuto poi il simbolo, dello *Spiessbürger* ²¹⁸ viennese. Certamente in quest'amabile personaggio che nella commedia citata è di sentinella e cammina su e giù spostando il fucile da una spalla all'altra, finché all'arrivo della sua bella e degli amici pianta tutto in asso e va all'osteria, c'è una gustosa satira dell'animo viennese con la sua bonomia ghiottona e gli amori non turbati da fastidiosa gelosia. Ma è un'altra satira che s'abbandona all'incanto superficiale e gaudente, e in fondo fa di quella superficialità un mito d'arte di vivere. Il fascino di Vienna trova in Bäuerle uno dei primi autentici cantori: non si tratta più di generiche lodi, ma di una sottile *Stimmung* che pervade tutte le sue commedie.

Lo scenario di queste è per lo più irreale e fantastico, come piaceva al pubblico della Leopoldstadt smanioso di illusione: corti fatate in paesi immaginari ²¹⁹, le favolose terre indiane di Golconda ²²⁰, Londra e Costantinopoli ²²¹: instabili paesaggi che appaiono e si dissolvono, trasmutano l'uno nell'altro, secondo la profonda intuizione barocca della labilità delle apparenze umane. Ma quel regno di favola, indiano turco o celeste, è sempre Vienna: in India Aline fa apparire per incantesimo lo scenario del Prater, verso il quale la sua deliziosa ancella Zilli si strugge di nostalgia

Noch einmal die schöne Gegend
Meiner Heimat mocht ich seh'n
Noch einmal am heitern Ufer
Unsrer Donau möcht'ich steh'n!

.....
Noch einmal nach Währing, Dornbach,
Döbling, Hitzing möcht ich zieh'n,

.....
Östreich Vivat und juhe! ²²².

Si trova sempre «un compiacente locandiere nel regno delle fate» ²²³. Wimpel, uno dei tipici personaggi comici, viaggia per il mondo, vede

Parigi, Londra e Costantinopoli per ripetere ovunque «No, non vi può esser nulla di piú bello della vita a Vienna» [224](#).

È un continuo canto leggero, cui la melodia di Wenzel Müller dava un fascino lieve e orecchiabile, un inesausto amore dei limiti di casa propria che ha già il tono e le movenze delle piú tarde operette. L'amore di Aline e Carlo si svolge su un ritmo di valzer; un delizioso *Schatzli* [225](#), un bicchiere e un cuore allegro sono i piú grandi beni di questa terra; è l'evasione in un mondo dove le donne son maestre nell'arte di piacere, e l'infedeltà non è poi un gran guaio, anche se è cosí piacevole giurare tante volte eterno amore. Ci sarà sempre una locanda «alla discreta segretezza» [226](#) benigna alle scappatelle, e anzi la fata Lindane, leggendo in cielo i giornali, si rammarica che i mariti siano troppo fedeli. A nessuna ragazza è cosí piacevole dare un buffetto come alle maliziose e tondette viennesine, generose donatrici di breve felicità. Il mondo dell'operetta è già tutto qui, in questa superficiale commedia pagana che conosce una sola saggezza:

Jüngling, lass sie nicht entrinnen,
deine schöne Blütezeit! [227](#).

E c'è in terra un solo paradiso: «Una sola città imperiale, una sola Vienna!» [228](#).

Questo tipo di evasione e di fuga dalla realtà è peculiare alla civiltà asburgica, ne è un riflesso tipico e necessario. Non un'evasione in un'alta fantasia ricreatrice, capace di ricostruire la vita; ma un gaio e insieme struggente immaginare, la cui malinconia scaturisce dalla sua consapevolezza di essere soltanto una finzione, un'illusione. Bäuerle e gli altri commediografi come Gleich e Meisl cantano l'aspetto piú popolare e talvolta grossolano di questo mito, che è in fondo un'idealizzazione di un mondo in cui regnano superficialità e sensualità, un mondo in cui «lo stomaco è il piú gran re della terra» [229](#). Questa commedia, come poi l'operetta, rappresenta il massimo alone poetico con cui si può circonferire una vita povera di impegno umano, la trasfigurazione dei sensi e magari della gola: nel lavoro di Meisl *Die Arbeiten des Herkules* (1819), grosse salsicce pendono dai rami del bosco e un fiume di burro scende da un monte di maccheroni. Eppure, questa lieve poesia acquista una sua sincerità per il genuino amore della vita che la pervade, per l'ironia che alleggerisce il suo sentimentalismo, per la nostalgia di amicizia e di allegria corale, di *Genossenschaft* che vi alita, una nostalgia tipicamente tedesca. È

un'evasione che può essere borghese per la mediocrità del suo sognare, ma in realtà è un'evasione popolaresca che vagheggia splendori ed eleganze aristocratiche o crasse risate plebee, espressione insomma di una sensibilità feudale, compresa fra i due poli dello splendore aristocratico e della saporosa ingenuità popolaresca, cara ad ogni paternalismo. Fascino di saloni principeschi e di bettole alla mano s'irradia su questa commedia, e il personaggio borghese, quando vi compare, ha il tono di un popolano arricchito e non la fisionomia di una sua categoria sociale. Forse perché la figura borghese austriaca per eccellenza, il burocrate, è assente nell'oppressiva età del *Vormärz*, o viene ironizzata, come nella commedia *Orpheus und Euridice* (1813) di Meisl, che raffigura un'oziosa cancelleria degli dei nell'Olimpo, dove con pedanteria burocratica si ripartiscono gli incarichi tra le varie divinità.

Certo si può chiamare borghese questa sensibilità e questa ispirazione, se effettivamente le «dorate vie di mezzo» ²³⁰ e il bonario quietismo che spirano in queste commedie caratterizzano la classe media austriaca e il suo buon senso in quegli anni. Un carattere di borghese decoro e scrupolosità avvolgerà fino alla fine gli Absburgo, e s'avverte già in questi anni in cui regna «sul trono di Carlo V un parsimonioso piccolo borghese» ²³¹. Perfino i bohémien di questo tempo sono dei borghesi, o dei rispettabili popolani, come quel Ferdinando Sauter (1804-54), irrequieto poeta che abitava in tutte le strade di Vienna, felice dei suoi «gute Freunderln» ²³² e che alla fine della sua vita vagabonda cantava:

Viel genossen, viel gelitten,
Und das Glück lag in der Mitten ²³³.

L'antico personaggio dell'età barocca, il famoso *lieber Augustin* s'incarna quasi in Sauter e spiega che gioia è l'aurea via di mezzo, l'absburgica mediocrità.

Certo anche nei commediografi del teatro della Leopoldstadt e degli altri ²³⁴ s'incontrano frizzi politici e vivace satira, come nella figura di un borgomastro, in una commedia di Bäuerle, che sospetta un lampionaio per la sua sovversiva opera di illuminista ²³⁵, ma il tono dominante è un'allegria adesione alle cose così come sono. Aline magnifica la sua arte di governo basata sull'amore del popolo, sul culto della gioia scacciapensieri, e sull'avversione di ogni serio rigorismo. Per la consapevolezza dell'umanità briosa e felice che vagheggiano nei loro versi, questi

commediografi hanno già coscienza, pur nella loro spontanea esuberanza, di quel complesso mito sul quale la civiltà asburgica si sosteneva, per mantenersi in vita. Il Rommel, uno dei maggiori studiosi del teatro viennese, vedeva giustamente in Bäuerle il prototipo e l'incarnazione della leggerezza austriaca con le sue virtù e i suoi difetti ²³⁶, e il contemporaneo e avversario Bauernfeld lo considerava addirittura un servo del regime, anzi il creatore delle patriarcali idealità asburgiche di saggezza, ordine e *Gedankenlosigkeit* ²³⁷: le qualità che formavano la fortuna d'essere austriaco.

È certo problematico e sconcertante collocare accanto a questi autori l'opera di Eduard von Bauernfeld, che passava per uno degli avversari più accaniti del *System*. Effettivamente il suo anticlericalismo giuseppino, le aspre critiche alla censura e all'oscurantismo, ne fanno uno dei più notevoli avversari del regime metternichiano. Tuttavia, la sua polemica non resta estranea protesta generica ma penetra, se pur superficialmente, le ragioni di vita del sistema asburgico. Nei suoi mediocrissimi versi, oscillanti tra toni idillici e strali politici, affiora il mito di Vienna «capitale dei Feaci [...]. Falstaff delle città tedesche [...] cara vecchia Vienna» dove «la vita è una danza» ²³⁸. Talvolta la polemica e la satira, spesso banali e scialbe, illuminano qualche aspetto tipicamente asburgico di quegli anni legittimisti. Così per esempio colpisce l'immota burocrazia: «Trema, o grande Austria, davanti ai tuoi piccoli funzionari!» ²³⁹.

È il periodo in cui nasce l'apparato burocratico, secondo l'ideale di Francesco I: «Io non ho bisogno di dotti, ma soltanto di buoni impiegati» ²⁴⁰. Naturalmente anche in Bauernfeld, come nella maggior parte degli scrittori del tempo, la figura del funzionario compare in chiave negativa:

Es war in der guten alten Zeit
Der Akten und Tintenströme,
Da herrschte die Mittelmässigkeit
Der Mann war auch ein Böhme ²⁴¹.

Fiumi d'inchiostro e goffaggine, non eroica misura contrassegnano in Bauernfeld questo personaggio chiave del mondo asburgico, ed è significativa l'animosità contro i boemi che egli dimostra, chiamandoli altra volta «Satrapi» ²⁴²: la Boemia fornirà fino al crollo dell'impero i quadri alla burocrazia; e sarà questo uno dei tentativi di slavizzare lo Stato che desterà molte preoccupazioni tedesche. Numerose figure locali, borghesi

benpensanti e famosi scrittori s'incontrano nei versi di Bauernfeld, che costituiscono un vero e proprio album dei sentimenti degli intellettuali d'allora. (Interessante per esempio un frequente moderato antisemitismo, che serpeggerà nella società austriaca fino alla fine e andrà progressivamente accentuandosi fino al celebre borgomastro Lueger invisibile per questi sentimenti a Francesco Giuseppe, fino alla fioritura di barzellette e storielle sull'avarizia ebraica e la sua parlata *yiddish*. Sentimento, questo, che ripugna, ma che nella sua bonaria moderazione sembra un idillio ai nostri tempi che han visto le atrocità naziste, anche se ne ha in parte costituito la lontana preparazione. Del resto a sentire con maggior amore l'impero come una patria ideale saranno proprio gli scrittori ebrei, da Werfel a Roth a Zweig). La lirica di Bauernfeld illustra l'animo di un *alt-liberal* fautore del centralismo che sferza gli oppressori ma irride alle eccessive speranze radicali ²⁴³, insomma di un bonario rivoluzionario moderato incapace di vera riflessione politica e che si trovava in fondo bene fra i motteggiati borghesi benpensanti.

Il libro più interessante di Bauernfeld sono certamente le sue memorie, raccolta di articoli scritti molti anni più tardi, intorno al 1875. Benché da questi ricordi balzi vivo uno sdegno illuminista contro le ottusità del sistema, contro il quale si scaglia in ogni pagina, ciò che resta impressa alla fine della lettura è la suggestione di certe pagine distese nella memoria, la descrizione di liete riunioni, un vivo senso dell'amicizia. L'amicizia è una corda assai viva nella letteratura austriaca, e ha gran posto nei ricordi di Bauernfeld, particolarmente nelle pagine dedicate a Schubert e alla sua sete di affetti fraterni. Una delicata nostalgia avvolge il ricordo delle *Schubertiadi*, le serate che vedevano gli amici raccolti intorno a Schubert che suonava i suoi *Lieder*, mentre il vino nuovo scorreva e le voci si fondevano fraternamente. Così non si dimenticano più quei ritrovi e caffè di letterati, in cui tutti i grandi nomi della poesia austriaca si stringevano in cordiale amicizia, e particolarmente la locanda dei coniugi Adelgeist, ove a sera tarda Grillparzer, Bauernfeld e i più bei nomi della cultura ballavano con l'ostessa, e, per mancanza di dame, tra loro o col can barbone.

Attraverso gli aspri attacchi, sorge viva da queste memorie la fisionomia dell'immobile impero, in cui «Attendere divenne in fondo la parola d'ordine» ²⁴⁴, e della sua sapienza di governo consistente nel creare un popolo di mangiatori di loto, il cui ideale fosse «Andare in osteria, burlarsi d'ogni cosa e vincere alla lotteria» ²⁴⁵. Un mondo formato da epicureismo

da una parte e bizantino formalismo dall'altra: «il pacifico e comodo popolo di feaci che mangiano pollo fritto» ²⁴⁶ e l'imperatore imprigionato nel rituale: «Un breve cenno del capo e con ciò l'udienza era finita» ²⁴⁷.

La descrizione delle giornate del marzo quarantotto mostra chiaramente l'animo di Bauernfeld, diviso tra velleità progressiste, puerile entusiasmo e sospetta irritazione per le tendenze liberali più avanzate.

La commedia di Bauernfeld (ne scrisse moltissime) è tipicamente borghese, è la caratteristica commedia del Burgtheater, il grande teatro di Josef Schreyvogel; non magiche metamorfosi né allegria popolare, ma un tono affabile e corretto, velato di educata ironia. Sono i ceti medi ed elevati che si specchiano in questo palcoscenico: baroni, colonnelli, medici, gentildonne sono i personaggi favoriti di questa commedia la cui trama, quasi sempre d'amore, celebra, in una forma più raffinata e garbata che non quella del teatro popolare, la stessa saggezza absburgica della mediocrità, della moderazione e della rinuncia. Nella commedia *Zwei Familien* (1846) il borghese Franz rinuncia alla nobile Seraphine per una vita placida e tranquilla, in *Krisen* (1852) il matrimonio del barone Hohenberg e di Priska realizza una pacata felicità solo quando viene superata la passione, e il dottore innamorato di Priska impara la grande parola, rinunciare. L'amore giovanile si placa sempre nel matrimonio ²⁴⁸, in un affetto che non vuol sentire giuramenti esaltati: «Alt! Non parliamo di eternità» ²⁴⁹. In *Bürgerlich und Romantisch* (1835) l'amore delle due coppie è minacciato ugualmente da piatto filisteismo e impetuoso ardore, e trova la sua misura in un'aurea via di mezzo. Insomma la struttura mentale è la stessa che nel teatro popolare, solo tradotta in un educato linguaggio di società, che affina i vari accenti di colore più locale, le scherzose frivolezze sulla leggerezza e sull'amore. Si tratta di opere poeticamente scialbe, ma che danno un quadro della vita elegante austriaca, delle sue villeggiature, delle sue chiacchiere di società, dei suoi luoghi di cura. Un mondo stabile e sicuro, appena mosso da scontento, s'intravede attraverso queste commedie. La più interessante e aggressiva è certo *Grossjährig* (1846), allusiva già nel titolo a una protesta di dignità e di libertà, ma contenuta in una atmosfera scherzosa. Se le oscurantiste prevaricazioni di Blase e del suo braccio destro Spitz sono oggetto di antipatia e di sarcasmo, anche i personaggi portavoce delle istanze liberali non fanno una gran bella figura, e sembrano esemplificare l'impreparazione e il dilettantismo dei «democratici» d'Austria nella comica inconcludente faciloneria di Schmerl («L'opposizione non ha nulla

da fare se non opporsi» ²⁵⁰) e nell'irrisolutezza sentimentale di Hermann. A parte il significato politico della commedia, è notevole soprattutto la fede di Blase nell'ordine e nello statico equilibrio, metternichiana idealità che si fa quasi patetica: «Il creato poggia sul principio della stabilità [...] tutto non è forse rimasto così com'era il primo giorno della creazione? Il firmamento non è forse fisso? [...] I pianeti non si muovono forse costanti e conformi alle regole nella loro orbita?» ²⁵¹.

È la stanca fede nell'ordine delle cose, che mai non muta e che bisogna solo conservare, non rovinare con la febbre dell'agire. È la statica grandiosa, la rinuncia ad ogni dinamismo, giacché «il bene viene da sé» ²⁵²; l'imperativo categorico del non agire che in Grillparzer e in Werfel costituirà l'essenza e il destino dell'impero e dell'umanità absburgica. Del resto Bauernfeld rimase sempre entro i più ristretti limiti del gusto e della sensibilità austriaca, come dimostrano il suo ironico disprezzo della filosofia e l'incomprensione, anzi l'avversione per la musica wagneriana.

Anche se scherniva ferocemente gli esponenti della reazione del '49 ²⁵³, egli rimaneva legato a quel mondo, del quale nella sua opera frivola e superficiale aveva dato una dimensione borghese, abbastanza viva ed efficace.

6. Ferdinand Raimund.

I fermenti, gli aspetti, l'eredità della tradizione e la satira della realtà del teatro viennese trovano la loro liberazione e trasfigurazione artistica nell'opera di Ferdinand Raimund, il candido e abbandonato poeta che trasformò la farsa grossolana in una delicata e sognante favola lirica.

La personalità lirica del geniale viennese consiste, come è stato osservato dal Vincenti ²⁵⁴, in un intrecciarsi di comicità e drammaticità, in un'antinomia fra la nativa e spontanea felicità fantastica e una dolorosa visione del mondo; antinomia risolta in una favola struggente, in un limpidissimo sogno musicale. Raimund è l'unico genuino poeta del nostro teatro viennese prima di Grillparzer, e le figure delle sue commedie non sono più generici tipi, marionette mosse da un sapiente burattinaio, ma personaggi vivi, creature autentiche e vere ²⁵⁵. In Raimund certo «la persistenza della tradizione barocca risulta evidente» ²⁵⁶, ma il *Zauberspiel* con le sue magiche metamorfosi e il suo irrealismo cessa di essere un frusto genere letterario, un gioco esteriore per svagare gli spettatori e uno schema

bell'è pronto per comporre infinite variazioni. Il vecchio e sfruttato *Zauberspiel* si riscatta, elevandosi fino ad un'autentica visione del mondo, a un genuino bisogno della fantasia. Con Raimund si definisce più compiutamente quella fuga dalla realtà, quell'evasione nel sogno che non è cieco oblio del mondo, ma un cercare nella visione l'essenza della vita: incomincia quel rifugiarsi nei «misteri», quella vicenda di sogno, disinganno e rassegnazione che avrà tanta parte nella letteratura austriaca da Grillparzer a Hofmannsthal, e adombrerà l'avventura spirituale dell'anima absburgica. Quella vita immobile e guardinga con cui gli Absburgo cercano di mantenere in vita l'impero, non basta all'uomo, non gli assegna un concreto destino storico di lotta e di attività; di qui scaturisce quell'inappagata inquietudine, quella musicale incertezza che turba segretamente il cuore dell'austriaco e lo spinge alla ricerca di se stesso, a trovare il senso della sua vita. Il più autentico uomo del *Vormärz* non è né il letterato liberaleggiante né il gaudente epicureo, ma quel Wurzel della commedia *Der Bauer als Millionär, oder das Mädchen aus der Feenwelt* (1826) ²⁵⁷, che cerca tra veglia e sogno il filo della sua vita, e a cui sfugge l'ultimo segreto delle cose. E alla fine dell'illusione resta l'*Aschenlied*, il canto della cenere che è tutto ciò che rimane. La contraddizione politica, l'irrequieta mescolanza di popoli che sottrae anche la certezza di una ferma madrelingua, la mancanza di vera fede religiosa e dinamica idealità politica, la consapevolezza di vivere in una condizione precaria e labile, in un mondo sopraffatto dal tempo e destinato a dissolversi come un castello fatato: tutta questa complessa situazione umana e storica contraddistinguerà il crepuscolo dell'impero, l'età dei Bahr, Hofmannsthal e Schnitzler, e creerà quella trepida atmosfera vespertina, quella musicale inquietudine che spingerà Hofmannsthal a cercare nella fiaba e nell'allegoria, in un' indefinita religiosità, il segreto e il significato del proprio essere. Il retaggio barocco del passato, la conturbante e ossessiva venerazione della tradizione, l'orgogliosa e immobile consapevolezza di una secolare raffinata civiltà pesano sull'austriaco di questi anni, come un'eredità preziosa e troppo greve. Ed ecco la fuga dalla storia nella favola, ecco il sottile gioco con la realtà, l'illusoria metamorfosi con cui si cerca di ringiovanire la propria invecchiata cultura. La vita s'infrange in labili immagini, fugaci e sparenti come volti in uno specchio, e si dissolvono i confini tra realtà e memoria, tra veglia e sogno, tra finzione e verità. Nell'Ottocento austriaco si assiste a una singolare reviviscenza del barocco: il Seicento che con

Avancini e gli altri poeti di corte aveva visto nascere il mito dell'Austria immortale, destinata secondo un motto famoso a durare sino alla fine del mondo, rivive nelle sue caratteristiche più profonde. Ciò che in Avancini e negli altri era stato compiaciuto e cortigiano encomio controriformistico, tranquillo vanto degli splendori, ora è divenuto un drammatico termine di confronto, un mito di gloria scalzato dalla realtà. Tutti i poeti, da Raimund a Grillparzer, sentono questo divario, avvertono cioè la decadenza, ma si rifiutano pateticamente di ammetterlo, e s'affannano a costruire sulla sabbia un'ultima illusione di splendore. Raimund è il poeta di questo trasognato, religioso oblio della realtà. Egli riassume nella sua poesia tutta la tradizione viennese, infondendole una grazia nuova ma senza superarla in una nuova possibilità umana. La sua opera è anzi il tentativo di dare un valore poetico, di universalizzare le tradizionali, folcloristiche qualità dell'anima austriaca: leggerezza e mediocrità, sentimentale epicureismo e facile abbandono. In Raimund i tipi e le figure della tradizione viennese si sciolgono dalla fissità della maschera e del cliché, divengono persona; ma una persona d'altri tempi, metastorica anzi. La sua commedia è perciò volta al passato, vive di sentimenti e pensieri assolutamente preborghesi, del tutto alieni dalla civiltà moderna, dalla spiritualità europea di quegli anni in cui Goethe componeva il *Faust*. Anche i temi settecenteschi, di derivazione razionalistica e illuministica che compaiono in Raimund vengono deformati in una prospettiva barocca. Egli è il poeta di una Vienna senza tempo, «l'anima popolare di Vienna» ²⁵⁸, la voce corale di un ideale e irreale popolo austriaco ²⁵⁹; idealità e irrealtà che hanno, in quanto mitizzazione, un preciso significato storico, una precisa origine e funzione culturale nell'Austria metternichiana.

L'amore della vita nelle sue commedie non è più il superficiale edonismo, ma un complesso sentimento intriso di gioia e di malinconia, un profondo senso del distacco d'ogni cosa goduta e della fuga irreparabile del tempo: «L'umanità con poca spesa è tutta riunita ad una sola mensa, la vita è la prima portata [...]. Ecco la felicità in abito da cameriera che porta spesso bottiglie intiere di rum» ²⁶⁰. E la giovinezza fugge con un sommesso addio:

Brüderlein fein
Brüderlein fein
Müsst mir ja nicht böse sein
Scheint die Sonne noch so schön
Einmal muss sie untergehen ²⁶¹.

Il motivo della caducità, così frequente nel teatro viennese e così trasparentemente allusivo al tramonto della civiltà asburgica, si fa in Raimund limpida poesia. Valentino, il servo fedele del *Verschwender* (1833), canta la malinconica e pur gaia rassegnazione: «[...] nulla è stabile in questo mondo: se appena bevete qualche mezzetta, ecco, son già filati i soldi dalla tasca. Credete a me, tutto passa. Beviamoci sopra un altro mezzo litro» ²⁶².

In nessun altro poeta prima di Grillparzer la mediocrità, l'aurea via di mezzo trova una più profonda espressione. La *Contentezza* ammonisce a moderazione: «Molte migliaia di persone errano in cerca di me [...]. Vedi lassù le airole variopinte ove i fiori della felicità adescano coi loro bei colori? È colà che vogliono trovarmi; ma quanto più sono attirati da quel sentiero, tosto più completamente scompare la mia capanna ai loro sguardi illusi» ²⁶³.

Contentezza, tranquillità, un po' di gioia poco per volta sono i veri beni della vita, contrapposti alla fallace rovinosa felicità; bisogna accorgersi come Rappelkopf ²⁶⁴ che la gioia è nelle piccole cose quotidiane: è la tipica «tendenza antifaustiana» degli austriaci, che il Farinelli ha messo in evidenza ²⁶⁵. In Raimund la mediocrità asburgica si dimostra capace di tradursi in vera poesia, si rivela una corda umanissima e viva dell'anima. Si possono certo rilevare molti accenti di gaio umore viennese, battute, sapidi proverbi; ciò che però domina è un tono sentimentale, che celebra la gioia fraterna tra gli amici: «il bicchiere colmo scintilla, lo spirito di Bacco aleggia per la sala, e l'amicizia vi fa cenno, con scambio di affettuosi sensi ²⁶⁶ [...] non mi spetta esser felice da solo, la prendiamo (la cortesia) in mezzo a noi e la chiudiamo nel circolo» ²⁶⁷. Su ogni malinconia s'afferma il sensuale amore della vita e la lieta accettazione del tempo presente: «Viviamo davvero in tempi fortunati, ora viene la contentezza da ogni parte» ²⁶⁸. E il personaggio più riuscito e più emblematico è quel *Verschwender*, lo scialacquatore Flottwell che dilapida ogni sostanza e dissipa la sua vita fino a restare privato d'ogni cosa. *Verschwender*: l'uomo asburgico incapace di visione fattiva del futuro, di serbare forze per l'avvenire, volto a spendere il suo denaro e la sua vita nella sua breve misura di tempo terreno, sicché alla fine non gli rimane che la fedeltà del fido Valentino, servitore non dimentico, e la pace del suo semplice focolare familiare.

Parabola del figliol prodigo, sogno e risveglio, fedeltà immutabile: temi barocchi che nell'opera del sensitivo Raimund sono rinati a fresca vita poetica, e sono divenuti emblemi della complessa civiltà absburgica.

7. *Johann Nestroy.*

L'ingegno sbrigliato e bizzarro di Nestroy ²⁶⁹ presenta una sua inconfondibile fisionomia, che esula dalla cornice del Biedermeier. Le sue numerose commedie (più di sessanta) sono il prodotto di una fantasia vivacissima e soprattutto di una non comune capacità di osservazione realistica della vita. L'inesauribile comicità non scaturisce più da un'ilar cordialità né da una commossa partecipazione fantastica, ma da una sferzante penetrazione delle debolezze umane, da una sarcastica riflessione sull'uomo portata istintivamente, come diceva lo stesso Nestroy, a vedere le qualità peggiori della gente e a frustarle con acre ironia. Uno statico pessimismo, la concezione di un'umanità incorreggibile nelle sue meschinità e non suscettibile di miglioramento e di evoluzione stanno alla base della commedia di Nestroy, che attinge però inesausta vitalità da un'immaginazione sempre fervida, e non s'irrigidisce mai nella formula, nello schema. Il pessimismo austriaco sulle capacità storiche e morali dell'uomo, e che è solo apparentemente in contraddizione con l'ottimistico piacere di vivere, ha creato con l'opera di Nestroy la commedia più vivace del Biedermeier, una commedia che ha tutto il sale plebeo e il fermento della farsa plautina. Il teatro del Biedermeier, nella comicità ridanciana di Bäuerle o nella favola musicale di Raimund, aveva sempre evitato di guardare a fondo nella piccolezza dell'uomo, se n'era ritratto ammorbidente nella battuta scherzosa o dimenticandola nel sogno, due modi in fondo di addolcire e idealizzare la realtà.

La satira di Nestroy è senza risparmio, scopre con tripudiante sfrenatezza l'eterna mediocrità umana, ma l'amarezza è sempre alla fine superata e dimenticata dalla festosa bizzarria, dall'indiavolata giostra di situazioni, sorprese, tipi umani, piroette di sentimenti che trovano corrispondenza in una vivacissima invenzione linguistica. Basta pensare a quelle giocose combinazioni di parole dal suono secco e meccanico, con cui Nestroy sfrutta fino all'estremo le possibilità del suo linguaggio: *Der Zauberer Sulphurelektromagnetikophosphoratus und die Fee Walburgiblocksbergisepemtrionalis* ²⁷⁰,

Hochverratsvorschubsleistungsteilnahme ²⁷¹.
Modewarenverlagsniederlagsverschleisshändlerin ²⁷². Amara è la definizione che Nestroy dà dell'uomo: nella commedia *Einen Jux will er sich machen* il servo Melchior vede entrare in casa due uomini e si spaventa credendoli spettri, ma poi li ode parlare della refurtiva e si rassicura: «Cercano del denaro, sono dunque uomini» ²⁷³.

Il teatro di Nestroy è uno specchio di tutta la società absburgica, di cui fissa alcuni aspetti e alcune figure che poi rimarranno nel mito. Il *Gemüt* popolare viennese, quel mondo «dove ci sono donne pazienti, caffè e birrerie» ²⁷⁴, con le spassose figure dei numerosi *Lumpen* ²⁷⁵ dalla vita gioconda, trova in moltissime commedie una vivacissima rappresentazione, particolarmente in quella *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* (1833), che porta a dignità artistica la vecchia tradizione viennese, la celebrazione del fannullone povero, beone e felice, insomma del *mein lieber Augustin* che vive di bevute e di burle ²⁷⁶.

Le spensierate gesta dei tre amici, Leim Zwirn e Knieriem, per i quali ogni giorno è un *blauer Montag* e che passano la vita nelle osterie cantando l'amore e scrutando le stelle per indovinare la fine del mondo e attenderla bevendo, son disegnate da Nestroy con mano felice, e comunicano una genuina gioia di vivere. La figura di Knieriem poi eterna uno dei personaggi chiave della letteratura austriaca, il calzolaio beone, burlone e filosofo, spesso politicante, dall'arguto buon senso, che vivrà sempre sotto la protezione dello spirito Lumpazivagabundus «signore dell'allegria miseria, protettore dei giocatori e dei bevitori» ²⁷⁷. Dinanzi alla tavola imbandita dell'amico Leim e di sua moglie, il buon Knieriem, povero in canna, chiede due soldi per andar a bere un gatto all'osteria, e allo stupore della padrona di casa che gli fa osservare come possa bere lì, risponde: «a casa, la miglior bevanda non piace, in osteria bisogna essere, lì sta tutto il gusto, e il peggior intruglio diviene una squisitezza» ²⁷⁸.

La commedia di Nestroy è folta di personaggi di sapido colore locale, che rimarranno patrimonio della tradizione e della civiltà letteraria absburgica. Fresche figure femminili come le deliziose e cinguettanti cucitrici di periferia ²⁷⁹ o la *Stubenmädchen* Lisette: «Perché se c'è un gran numero di gente senza cuore, padri madri zie e perfino amanti, non c'è mai stata, credo, una cameriera senza cuore» ²⁸⁰. La battuta di Nestroy, apparentemente soltanto spiritosa, individua sempre in realtà alcuni aspetti concreti della struttura sociale austriaca, come nella sorridente evocazione

di questa candida e pungente Lisette, personificazione delle fresche camerierine assunte nelle famiglie perbene con la funzione di erudire il giovane signore alle prime esperienze amorose; giovane delfino, come si direbbe oggi, che le avrebbe scordate con feudale noncuranza mentre ad esse veniva attribuito il dovere quasi di serbare per il padroncino una sentimentale tenerezza. La *Stubenmädchen* si trasformerà, col passare degli anni, nella maliziosa servetta delle operette, e nel *süßes Mädel* di Schnitzler, creatura compresa fra i due poli del cuore e dei sensi, e figura mitologica comunque della società absburgica. In Nestroy essa compare per la prima volta con uno spiccato rilievo, ma la satira del poeta, che par sul punto di svelare l'ipocrisia sociale nascosta dietro questa garbata idealizzazione, ad un certo punto si ferma, sospesa a sua volta tra beffarda acutezza e sentimentale abbandono. Ciò si ripete per tutte le figure di Nestroy, che declinano la società austriaca d'allora e stanno sempre per svelarne la nuda realtà ma finiscono per sfumare nella gioiosa nota di colore, nella vivace caricatura: pedanti burocrati, astuti servitori, mariti gabbati e padri rispettabili e brontoloni, dalla severità sentenziosa che costituirà la nota fondamentale della bonaria e tradizionale educazione delle famiglie benpensanti austriache, nel culto dell'autorità e dell'ossequio alle convenzioni: il signor Gundelhaber, tipico capofamiglia, ripete alla figlia: «Tu sei cresciuta sotto le ali della madre, sotto la custodia del padre e indirizzata ad ogni buona qualità dall'esempio dei genitori che hai avuto ogni giorno davanti agli occhi» ²⁸¹. In genere i personaggi preferiti di Nestroy sono gli umili, le persone di bassa condizione, ed egli dimostra un'amorosa partecipazione ai problemi e alle difficoltà di una decorosa povertà, come per esempio nella bellissima e moderna commedia *Zu Ebener Erde und erster Stock oder die Launen des Glücks* (1835), senza però che ci sia una vera problematica sociale, come ha notato giustamente il Rommel ²⁸². Anche alcuni ambienti delle sue commedie acquistano un particolare significato, perché resteranno nella tradizione letteraria come luoghi fissi e caratteristici: uno di questi è il *Restaurationsgarten*, il giardino in cui si svolgono gli idilli e le comiche avventure del *Jux*. L'arioso e sereno giardino sarà un vero e proprio locus amoenus della letteratura austriaca.

Talvolta Nestroy individua e satireggia le caratteristiche fondamentali dell'impero: come l'immobilismo di quell'invocazione «Nur Ruhe!» del povero Schafgeist ²⁸³ (si noti il nome), o la mediocritas che s'esprime fin nel

titolo di una commedia *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* ²⁸⁴, vagheggiamento appunto di una placida via di mezzo; o l'atmosfera convenzionale e stagnante di una scuola tutta rispetto e pedanteria ²⁸⁵.

Particolarmente interessanti sono alcune commedie che trattano esplicitamente della rivoluzione del quarantotto, e rivelano un caratteristico atteggiamento politico. La più notevole di queste è *Freiheit in Krähwinkel* (1848), allegoria delle turbinose vicende dei moti e della reazione, e aspra satira del *Zopfensystem* ²⁸⁶. Feroci sarcasmi s'accumulano sul paternalismo reazionario, sul «bürokratisches Regiment», sull'oppressione delle libertà che regnano nell'immaginario paese di Krähwinkel, su Metternich il cui regno era sempre la notte; e fervido entusiasmo sottolinea gli aneliti liberali. Ma dal nostro angolo prospettico è più interessante rilevare altri toni, umoristici e scherzosi, che portano una ventata di saggia e scettica moderazione nell'entusiasmo liberaleggiante: tutto acquista una dimensione ridotta e piccina, dall'assolutismo che appare soltanto «Tyrannerl» alla rivolta che è solo «Revolutionerl [...] und Freiheiterl» ²⁸⁷ di cui presto la buona gente si pente, mentre il coro piangente dei Liguriani scacciati ricorda l'allegro ritmo della *Spottpolka gegen die Liguorianer* di Strauss e trasporta in un clima d'operetta. Traspare insomma un sentimento schiettamente piccolo borghese, ostile agli eccessi rivoluzionari e inoltre preoccupato di difendere il diritto di proprietà.

Certo v'è un sincero amore di libertà e odio di ogni poliziesca oppressione, che Nestroy esprimerà anche in altre commedie, ed è vero che egli «sta con tutto il cuore dalla parte della libertà» ²⁸⁸, ma vide anche il lato ridicolo della rivoluzione, il disordine degli estremisti e le buffonesche gazzarre, tanto che Bauernfeld lo accusò di aver ridicolizzato il moto liberale. Nella commedia *Die Unverwandten* (1848) motteggiava le ridicolaggini della rivoluzione, la farsesca *Volksbewaffnung* e la retorica demagogica dei radicali, mentre in *Höllenangst* (1849) beffava egualmente sia coloro che dopo la reazione eran tornati benpensanti conservatori, sia il patriottismo delle donne viennesi che prima avevan cucinato le salsicce sulle barricate degli studenti e poi avevano civettato con i soldati di Windischgrätz. Perfino la rivoluzione, quindi, si riduce a mediocre misura, né forse si poteva chiedere di più a uno spettatore di quei moti austriaci del '48 in cui più che liberalismo e democrazia avevan dominato puerile diletterismo e, quel ch'è peggio, retrive passioni nazionalistiche, in ultima analisi conservatrici e reazionarie.

In *Lady und Schneider* (1849) savia rinuncia e assennato limitarsi nella cerchia della propria famiglia hanno il sopravvento su ogni entusiasmo politico, e abbiamo una tirata contro il comunismo («Ah, se la libertà ha da portare al comunismo, allora cessa di essere un piacere» ²⁸⁹), mentre la commedia del poeta che aveva inneggiato alla libertà si chiude col rimpianto che là ove passeggiavano occhieggianti dame e passavano equipaggi con livree dorate si sien rizzate barricate e sian volate granate, si chiude con un'arguta celebrazione di Vienna:

Es gibt eine Stadt, die heisst Wien,
Da war alles voll'pappt mit Tanzunterhaltung,
.....
Da war alles voll'pappt mit Tanzunterhaltung,
Kein Ernst auf d'G'sichter, es war alles froh,
.....
Die Schusterbub'n radikal, d'Fiaker konservativ,
Es sitzt keiner in ein'm Wirtshaus der nicht in sein'm Hirn.
Sich denkt, wie das schön wär' wann er tät regieren ²⁹⁰.

Forse Nestroy non fu lo spietato e acre osservatore della realtà che si è voluto vedere in lui; anch'egli, in chiave diversa, partecipa di quell'umanità tra ironica e teneramente amorosa che è così tipicamente austriaca. Il dolce fiore di loto absburgico, il narcotico della spensieratezza prese, come abbiamo visto, anche lui, dimostrando la forza d'attrazione e la consistenza del mito viennese, e collocando il poeta in un ben determinato punto della parabola della civiltà letteraria absburgica.

8. Epilogo.

L'età del Biedermeier si può dunque definire come il periodo di gestazione del mito absburgico. Temi e motivi, spesso ancora incerti e raramente realizzati poeticamente, si affollano in copia alquanto disordinata, quasi a fornire il materiale, il punto d'appoggio e di partenza all'opera di Grillparzer. Il mondo di tutta la posteriore letteratura austriaca, la complessa parabola della civiltà letteraria absburgica hanno in questo tempo i loro inizi, anche se confusi, le loro basi umane e stilistiche, così come il mobilio di certe vecchie case austroungariche risale allo stile di questi anni. E dallo stanco idillio di quest'epoca sorge la tragedia absburgica di Grillparzer.

¹¹¹ Il nome allude infatti a un ipotetico personaggio standard, il buon signor Meier; deriva dalla raccolta *Auserlesene Gedichte von Weiland Gottlieb Biedermeier*, pubblicata da Ludwig Eichrodt e Adolf Kussmaul nei *Fliegende Blätter* tra il 1855 e il 1857. La raccolta è un libero rimaneggiamento delle liriche del maestro di scuola Samuel Friedrich Sauter (1766-1846). Cfr. ora L. EICHRODT, *Gesammelte Dichtungen*, 2 voll., Stuttgart 1890.

¹¹² W. BIETAK, *Das Lebensgefühl des Biedermeier in der österreichischen Dichtung*, Wien-Leipzig 1931, p.31. Bietak parla di un «Reich des Resignation [...] das ihm [all'uomo medio] zwar die alten Ideale nicht nahm, ihn aber ihrer Verwirklichung entsagen liess und dafür ihm massvollere Ideale schuf» (p. 27).

¹¹³ Cfr. E. E. PAULS, *Der Beginn der bürgerlichen Zeit*, Lübeck 1924.

¹¹⁴ L. VINCENTI, voce «Biedermeier» dell'*Enciclopedia italiana*.

¹¹⁵ «Keine Meinungsverschiedenheit scheidet nun den Revolutionär von dem Mann der Reaktion» (*Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit*, raccolta a cura di Georg Herrmann, Berlin 1913; introduzione, p. 3).

¹¹⁶ W. BIETAK, *op. cit.*, p. x: «Die schwierigsten Probleme, die der Literaturgeschichte an der österreichischen Dichtung erwachsen sind etwa die der Einordnung der einzelnen Dichterpersönlichkeiten in die gewohnten literaturgeschichtlichen Perioden oder die der Herstellung und des Nachweises geistesgeschichtlicher Zusammenhänge».

¹¹⁷ Motto corrente, cit. in F. SAUTER, *Und das Glück lag in der Mitten*, a cura di L. Wiedner e G. Martin, Graz-Wien 1958, p. 19.

¹¹⁸ «Rispetto, timore reverenziale».

¹¹⁹ F. von Hormayr zu Hortenburg (Innsbruck 1781 - München 1848). Fu commissario imperiale in Tirolo nella guerra del 1809, nel 1816 storiografo imperiale. Nel 1828 abbandonò per dissidi la corte ed entrò al servizio bavarese ove divenne direttore del Regio archivio di Monaco. Nel 1848 uscì a Lipsia il suo libro *Kaiser Franz und Metternich*, violento attacco al regime austriaco.

¹²⁰ L. VINCENTI, *Grillparzer e i suoi drammi*, Milano-Napoli 1958, p. 97.

¹²¹ F. VON HORMAYR ZU HORTENBURG, *Geschichte Andreas Hofer's Landwirths aus Passeyr, Oberanführers der Tyroler im Kriege vom 1809*, Leipzig-Altenburg 1817, p. 5. Anche BOTTA, *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, esalta la purezza di Hofer.

¹²² HORMAYR, *Geschichte ecc. cit.*, pp. 6-7.

¹²³ *Ibid.*, p. 87; è l'inizio di un proclama di Hormayr ai tirolesi nella campagna del 1809.

¹²⁴ R. MUSIL, *op. cit.*, vol. I, p. 195.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 112.

¹²⁶ «Cuore e scudo dell'Austria», HORMAYR, *op. cit.*, p. 17; le parole sono dell'imperatore Massimiliano I.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁸ HORMAYR, *op. cit.*, p. 3.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹³⁰ Cfr. il cit. volume contro l'imperatore Franz. Secondo A. ROBERT, *L'idée nationale autrichienne et les guerres de Napoléon: L'apostolat du Baron Hormayr et le Salon de Caroline Pichler*, Paris 1933, Hormayr che aveva creato il mito di Hofer e gli aveva scritto i proclami scrisse la storia di A. H. per sminuire l'eroe tirolese e mettersi lui stesso in mostra.

¹³¹ *Gemählde österreichischer Unterthanenliebe aus der Vorzeit*, Gedrucket in der von Hirschfeld'schen Buchdruckerei.

¹³² *Ibid.*, p. 17.

¹³³ «Amore del mio popolo fedele trovo sull'Alpe, caldi cuori ardenti d'amore sotto la neve millenaria [...]. Così amato dal mio popolo, nessun principe del mondo mi è uguale» (*Ibid.*, p. 19).

¹³⁴ Wien 1807-14, 20 voll. (*Österreichischer Plutarch, oder Leben und Bildnisse aller Regenten und der berühmtesten Feldherren, Staatsmänner, Gelehrten und Künstler des österreichischen Kaiserstaates*).

¹³⁵ *Öst. Plut.* cit., vol. I: *An die Leser*, p. XI («Unità», «Uniformità»).

¹³⁶ CLEMENS VON METTERNICH, *Memorie*, Torino 1943, pp. 240, 246; manca il nome del traduttore.

¹³⁷ *Öst. Plut.* cit., vol. I, p. XXI.

¹³⁸ METTERNICH, *op. cit.*, p. 251.

¹³⁹ HORMAYR, *Geschichte ecc.* cit., cap. I, p. 44.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴¹ L. PYRKER, *Rudolph von Habsburg*, in *Sämtliche Werke*, Stuttgart-München 1839, p. 181.

¹⁴² *Ibid.*, p. 195; «esigono riverenza». *Ehrfurcht* è parola chiave dell'anima absburgica.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 199.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴⁵ W. BIETAK, *op. cit.* p. 254; «Cultura dell'uomo attempato».

¹⁴⁶ Ora pubblicato, come il racconto precedentemente menzionato, in J. S., *Biedermeier-Novellen*, a cura di O. Rommel, Wien 1947.

¹⁴⁷ «Sentimentale», «sdolcinata».

¹⁴⁸ J. SCHREYVOGEL, *Samuel Brinks letzte Liebe*, a cura di W. Röttinger, Graz-Wien 1959, p.37.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵⁰ G. LUKÁCS, *Narrare o descrivere?* (1936), *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di C. Cases, Torino 1957, pp. 275-331.

¹⁵¹ *Babbucce*.

¹⁵² J. SCHREYVOGEL, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁵⁴ G. BAUMANN, *Fr. Grillparzer. Sein Werk und das österreichische Wesen*, Freiburg-Wien 1954, pp. 161-62.

¹⁵⁵ L. PYRKER, *Lieder der Sehnsucht nach den Alpen*; trad. it. di A. M. Ricci, *Il parroco delle Alpi*, Roma 1847.

¹⁵⁶ *Die verstreuten Hostrei*, in RUDOLF HIRSCH, *Balladen*, Leipzig 1841, p. 172 («Vivendo nell'amore del Signore, il popolo s'inginocchia in silenzio»).

¹⁵⁷ Versi di E. Feuchtersleben, 1806-49, cit. in E. VON BAUERNFELD, *Erinnerungen aus Alt-Wien* cit., p. 224.

¹⁵⁸ Cfr. W. BIETAK, *op. cit.*, p. 174; cfr. anche FRANZ VON SCHÖBER, *Gedichte*, Stuttgart-Tübingen 1842; J. MAYRHOFER, *Gedichte*, Wien 1843.

¹⁵⁹ Cfr. H. VON SRBIK, *Metternich, der Staatsmann und der Mensch*, München 1957 (1^a ed. 1925); vol. I, pp. 350-414.

¹⁶⁰ J. GABRIEL SEIDL, *An mein Vaterland, in Bifolien*, Wien 1841, pp. 73-74; «Io non ti ho scordata, mia Austria amata! [...] Anche d'altri luoghi mi sorride qualche cuore fedele, ma chi sulla terra ne ha a migliaia, come te? [...] Io conosco una sola patria, conosco una sola Austria!»

¹⁶¹ Di Viktor Mohr e Franz Gruber, 1818.

¹⁶² O. ROMMEL, *Einführung in der österreichische Vormärz* («Deutsche Literatur», «Reihe Politische Dichtung», compilato da O. Rommel, 4 voll., Leipzig 1931, p. 7).

¹⁶³ *Der öst. Vorm.* cit., p. 8.

¹⁶⁴ ZEDLITZ, *In truben Tagen, Gedichte* 1832, cit. in *Der ost. Vorm.* cit., p. 62.

¹⁶⁵ N. LENAU, *Abschied*, cit. in *Der öst. Vorm.* cit., p. 63.

¹⁶⁶ Cfr. L. NAMIER, *La rivoluzione degli intellettuali e altri saggi sull'Ottocento europeo*, trad. it. di R. Gay Cialfi, Torino 1957.

¹⁶⁷ *In der Veranda*, 1876; in *A. Grüns Sämtliche Werke in 10 Bänden*, a cura di Schlossar, 3 voll., s. d., p. 5.

¹⁶⁸ *Am Rhein, Zeitklänge*, 1836-38; in s. w., *op. cit.*, vol. II, p. 119.

¹⁶⁹ *Eine Hexengeschichte*, 1847; *Zeitklänge* cit., vol. III, p. 37.

¹⁷⁰ «In ogni Austro-Tedesco c'erano un austriaco e un tedesco; e relativamente pochi avevano fatto la loro scelta o erano preparati a rinunciare all'unione con la Germania per mantenere in piedi l'impero austriaco, ovvero a sacrificare l'Austria per una più grande Germania: la maggior parte di essi speravano vagamente, e tentavano goffamente, di far parte integrante di entrambi, sfoggiando il loro "Deutschtum" a Vienna, la Capitale di un impero la cui popolazione era tedesca solo per un quinto» (L. B. NAMIER, *La rivoluzione* cit., pp. 137-38).

¹⁷¹ Grün fu appunto delegato al Parlamento di Francoforte, e scrisse un proclama ai «fratelli sloveni» incitandoli ad aderire ad esso.

¹⁷² Fa parte di *Blöde Ritter. Poetische Galerie Deutscher Staatspiffe*, 1847, cit. in *Der öst. Vorm.* cit., p. 273; «ai radicali tedeschi possidenti».

¹⁷³ Cfr. il saggio di L. VINCENTI, *Grillparzer e la libertà*, «Atti dell'Accademia delle Scienze», vol. XCII, Torino 1957-58.

¹⁷⁴ *Der liberale Kavalier*, 1836.

¹⁷⁵ Per esempio, la richiesta da parte dei cittadini viennesi di formare la Guardia Nazionale escludeva i proletari (14 marzo 1848).

¹⁷⁶ *H. von Gilms Familien- und Freundesbriefe*, a cura di M. Necker, Wien 1912, pp. 114-15.

¹⁷⁷ Del resto le più belle pagine di questi anni sulla *Stimmung* austriaca sono forse certi passi delle *Mie Prigioni* di Silvio Pellico; si pensi all'umanissima figura del vecchio Schiller, in cui si riassumono l'atmosfera e l'odore di sego della vecchia caserma morava, o alle note che descrivono la signorile correttezza e il rispetto della persona umana così caratteristici dello stile dei funzionari absburgici: per esempio l'affabilità cortese del segretario municipale di Lubiana o la dignità di quel secondino che, vedendo il gentiluomo Pellico, colpevole solo di delitti politici, intrattenersi con delinquenti comuni, lo riprende «colla gravità, non d'uno sbirro, ma d'un maestro, [e] disse:

“Vergogna, signore! degnarsi di conversare con ogni sorta di gente! Sa ella che costoro son ladri?”» (*Le mie prigionie*, a cura di R. Verdina, Torino 1957, p. 23).

¹⁷⁸ In *Kelch und Schwert*, 1845, *Der öst. Vorm.* cit., pp. 212 sgg.

¹⁷⁹ *An Edmund*, 1838; cit. in *Der öst. Vorm.* cit., p. 76.

¹⁸⁰ 1817-79, ungherese, vicino alle idee del Junges Deutschland, autore di liriche e romanzi in versi.

¹⁸¹ Cfr. G. LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria* cit., pp. 121-22.

¹⁸² In *Der fahrende Poet* (1838); cit. in *Der öst. Vorm.* cit., p. 209.

¹⁸³ W. ALEXIS, *Wiener Bilder*, Leipzig 1833. Cfr. anche F. GRÄFFER, *Kleine Wiener Memorien*, Wien 1845.

¹⁸⁴ Cfr. l'antologia di ventun autori, *Impressioni su Trieste*, 1793-1887, a cura di Lina Gasparini, Trieste 1951.

¹⁸⁵ Cit. in *Der öst. Vorm.* cit., uscì ad Amburgo.

¹⁸⁶ VIKTOR VON ANDRIAN-WERBURG, *Österreich und dessen Zukunft*, p. 83. (Una seconda parte uscì nel 1847).

¹⁸⁷ R. H. BARTSCH, *Die Haindlkinder*, Leipzig 1913, p. 49; «a dodici voci, con dodici anime».

¹⁸⁸ *Österreich wie es ist*, Wien 1919, trad. di V. Klarwill.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹⁹¹ *Österreich ecc.* cit., p. 119.

¹⁹² *Ibid.*, p. 161.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Lenaus Werke*, «Deutsche National Literatur», a cura di M. Koch, Berlin-Stuttgart-Leipzig s. d., parte II, p. 128; vv. 1102-3 e 1111-12.

¹⁹⁵ *Für unser Glück, du edler Fürst* (1936). Manca nelle G.W.; cit. in *Der öst. Vorm.* cit., pp. 125-26.

¹⁹⁶ Cit. in F. SAUTER, *Und das Glück lag in der Mitten* cit., p. 20; l'espressione è dello storico Heinrich Benedikt.

¹⁹⁷ Usiamo questo termine di Musil, che di per sé si riferisce soltanto alla monarchia austroungarica, all'impero dopo l'*Ausgleich* (1867), per indicare appunto un'affinità spirituale, alcuni aspetti dell'Austria del Biedermeier che anticipano specificamente il mito degli anni successivi, «imperialregi».

¹⁹⁸ Cfr. *Goethe und Österreich*, Briefe mit Erläuterungen, a cura di August Sauer, 2 voll., Weimar 1902-904; inoltre notevole lo studio di MAX RYCHNER, *Zu Goethes Altersprosa*, in *Welt und Wort. Literarische Aufsätze*, Zürich 1949, e la tesi di JÜRGEN SCHMIDT, *Goethes Briefstil in den Jahren 1805-1814*, Hamburg 1957, non stampata.

¹⁹⁹ C. Brentano, lettera del luglio 1813 a sua sorella M. C. de Savigny, «Der Prater ist ein Paradies, ein Elysium, ein Traum [...] Aber das Ganze dieses Lebens ist ohne Geister, ohne Vision, ohne Offenbarung, ohne inneres Aug und man kann hier nicht dichten» (*Das unsterbliche Leben, unbekannte Briefe von Clemens Brentano*, a cura di W. Schellberg e F. Fuchs, Jena 1939, p. 484).

²⁰⁰ NADLER, *op. cit.*, p. 234.

- ²⁰¹ *Reisenovellen* cit. in HEINRICH LAUBE, *Der Theatercaesar*, a cura di R. Holzer, Graz-Wien 1958, p. 54.
- ²⁰² «Paese di cuccagna».
- ²⁰³ *Reisenovellen* cit., p. 59.
- ²⁰⁴ *Ibid.*, p. 62.
- ²⁰⁵ *Ibid.*, pp. 60-61.
- ²⁰⁶ *Reisenovellen* cit., in H. LAUBE, *op. cit.*, p. 63.
- ²⁰⁷ Cit. in H. E. JACOB, *Johann Strauss, Vater und Sohn* cit., pp. 35-36.
- ²⁰⁸ Cit. *ibid.*, p. 36.
- ²⁰⁹ *Reisenovellen* cit., in H. LAUBE, *op. cit.*, p. 58.
- ²¹⁰ Cit. in IGNAZ FRANZ CASTELLI, *Untermieter im Parnass*, a cura di F. Stamprech, Graz-Wien 1958, p. 68.
- ²¹¹ *Ibid.*, p. 69.
- ²¹² *Ibid.*
- ²¹³ Dalle *Memorien meines Lebens, Gefundenes und Empfundenes* (1861), ora *ibid.*, p. 44.
- ²¹⁴ Cit. in BAUERNFELD, *Der letzte Alt-Wiener*, articolo pubblicato nella «Neue freie Presse», il 25 marzo 1877, ora in *Erinnerungen aus Alt-Wien* cit., p. 445.
- ²¹⁵ Per esempio *Die Fiaker in Wien* di Schikaneder (1793) o *Fiaker als Marquis*, di Bäuerle (1816).
- ²¹⁶ Per esempio *Die Bedienten in Wien*, di Alois Gleich (1807).
- ²¹⁷ Per esempio *Der Ungar in Wien*, di K. Marinelli.
- ²¹⁸ «Piccolo borghese», «borghese di mente ristretta».
- ²¹⁹ *Lindane oder die Fee und der Haarbeutelschneider* (1824).
- ²²⁰ *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* (1822).
- ²²¹ *Wien, Paris, London und Constantinopel* (1823).
- ²²² *Aline* cit., in *Das parodistische Zauberspiel*, a cura di O. Rommel, Leipzig 1937, p. 103; «Ancora una volta vorrei vedere il bel paesaggio della mia patria, [...] ancora una volta vorrei andare a Währing, Dornbach, Döbling, Hitzing [...]. Evviva e urrah per l'Austria!»
- ²²³ *Lindane* cit., in *Das parodistische Zauberspiel* cit., p. 208.
- ²²⁴ *Wien, Paris* cit., p. 281.
- ²²⁵ «Tesoro», in senso affettuoso.
- ²²⁶ *Aline* cit., p. 133.
- ²²⁷ *Lindane* cit., p. 227. «O giovane, non lasciar fuggire la tua bella primavera».
- ²²⁸ *Aline* cit., p. 115.
- ²²⁹ *Aline* cit., p. 112.
- ²³⁰ BÄUERLE, *Lindane* cit., p. 209.
- ²³¹ Cit. nella prefazione di L. Wiedner a F. SAUTER, *op. cit.*, p. 22.
- ²³² F. SAUTER, *op. cit.*, p. II (cit. nella prefazione di G. Martin); «buoni amici».

²³³ «Exitus vagabundi viennensis», *ibid.*, p. 123 (*Meine Grabschrift*) «Molto goduto, molto sofferto, e la felicità stava nel mezzo».

²³⁴ Il teatro della Josefstadt, il Kärntnertheater, il teatro An der Wien ecc.

²³⁵ *Die Falsche Catalani in Krähwinkel* (1818).

²³⁶ In *Nestroy's Werke*, scelta in 2 parti a cura di O. Rommel, Leipzig s. d., parte I, *Nestroy's Leben und Werke*, p. XI.

²³⁷ *Erinnerungen aus Alt-Wien* cit., p. 389; «spensieratezza».

²³⁸ *Das Leben ein Tanz*, lirica del 1849, nella raccolta *Neue Zeit*, in *Bauernfelds ausgewählte Werke in vier Bänden*, a cura di E. Horner, Leipzig s. d. (1905?), vol. I, pp. 58-60.

²³⁹ *Kleine Beamte*, in *Neue Zeit*, p. 67.

²⁴⁰ Cit. in *Erinnerungen* cit., p. 218.

²⁴¹ *Bamschabel*, in *Neue Zeit*, p. 70; «Avveniva nel buon tempo antico dei protocolli e dei fiumi d'inchiostro; quando regnava la mediocrità; quest'uomo era infatti un boemo».

²⁴² *Erinnerungen* cit., p. 218.

²⁴³ Cfr. La poesia *Die Reichsversammlung der Tiere*, del 1845, in *Vormärzliches, Ausgewählte Werke in Zwei Bänden*, a cura di R. Hirsch, Frankfurt am Main 1957, vol. I, p. 30.

²⁴⁴ *Erinnerungen* cit., p. 53.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 53.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 213.

²⁴⁸ Cfr. *Leichtsinn aus Liebe* (1831), *Das Liebesprotokoll* (1831), *Die Bekenntnisse* (1834), eccetera.

²⁴⁹ *Die Ewige Liebe* (1834), in *Ausg. Werke* cit., vol. II, p. 123.

²⁵⁰ *Ausg. Werke* cit., vol. III, p. 70.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

²⁵² *Ibid.*, p. 94.

²⁵³ Cfr. soprattutto l'atto unico *Alfred der Grosse*, pubblicato in *Die Gegenwart*, Berlin, 3 agosto 1872.

²⁵⁴ L. VINCENTI, *Comico e drammatico nelle fiabe di Ferdinand Raimund, Saggi di letteratura tedesca*, Milano-Napoli 1953, pp. 131-85.

²⁵⁵ Cfr. l'analisi dei «caratteri», *ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 161.

²⁵⁷ Trad. it. di I. Persico Cappa, in F. RAIMUND, *Fiabe drammatiche*, Torino 1954, pp. 107-8.

²⁵⁸ H. VON HOFMANNSTHAL, *Ferdinand Raimund*, 1920, in G. W., hrg. v. H. Steiner, Prosa III, Frankfurt am Main 1952, p. 474.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Der Bauer als Millionär*, trad. it. cit., p. 56.

²⁶¹ *Ibid.*; F. R. *Sämtliche Werke*, a cura di F. Bruckner e E. Castle; vol. I, a cura di M. Castle, Wien s. d., pp. 224-25; «Fratellino gentile, fratellino gentile, non tenermi il broncio! Per quanto risplenda il sole ancora in tutta la sua bellezza, deve pur tramontare una volta!» (trad. cit., p. 81).

- ²⁶² Trad. cit., pp. 289-90.
- ²⁶³ *Der Bauer*, trad. cit., pp. 71-72.
- ²⁶⁴ In *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, 1828.
- ²⁶⁵ A. FARINELLI, *F. Raimund*, in *Studi germanici*, 1938, ora come introduzione al citato *Fiabe drammatiche*, p. 13
- ²⁶⁶ *Der Bauer*, trad. cit., p. 77.
- ²⁶⁷ *Ibid.*, p. 118.
- ²⁶⁸ *Ibid.*, p. 119.
- ²⁶⁹ Vienna 1801 - Graz 1862; iniziò la carriera teatrale come cantante; a Vienna nel 1832 assunse la direzione del Karltheater.
- ²⁷⁰ Titolo di una commedia del 1834.
- ²⁷¹ *Der alte Mann mit der jungen Frau*, 1849; JOHANN NESTROY, *Sämtliche Werke*, a cura di F. Bruckner e O. Rommel, vol. V, Wien 1925, p. 430; «partecipazione all'opera di favoreggiamento d'alto tradimento».
- ²⁷² *Einen Jux will er sich machen* (1842), in J. NESTROY, *S. W. cit.*, vol. XI, Wien 1928, p. 155, «merciaia d'uno spaccio di una filiale di un negozio di articoli di moda».
- ²⁷³ *Ibid.*, p. 229.
- ²⁷⁴ Dalla commedia *Genius, Schuster und Markör oder die Pyramiden der Verzauberung*, 1832, cit. in *Nestroys Werke, Auswahl in zwei Teilen*, hrg. v. O. ROMMEL, Leipzig s. d., parte I, p. XXVIII.
- ²⁷⁵ «Bricconi».
- ²⁷⁶ Figura che si trova già in commedie di Hafner, Perinet, Schikaneder, Meisl, Bäuerle. Cfr. il fondamentale volume di O. ROMMEL, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952.
- ²⁷⁷ *S. W. cit.*, vol. II, Wien 1924, p. 6.
- ²⁷⁸ J. NESTROY, *S. W. cit.*, pp. 67-68.
- ²⁷⁹ Cfr. *Das Mäd'l aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten*, 1841.
- ²⁸⁰ *Einen Jux cit.*, p. 193.
- ²⁸¹ *Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, eine Wohnung samt Garten ist zu haben in Hietzing*, 1837, in *S. W. cit.*, vol. IX, Wien 1927.
- ²⁸² Nella Introduzione a questa commedia, in *Auswahl in 2 Teilen cit.*, parte I, p. 65. Rommel afferma in particolare che Nestroy trascura il rapporto di causa ed effetto che c'è tra la ricchezza di certi ceti e la povertà di certi altri.
- ²⁸³ *Nur Ruhe* (1843); *S. W. cit.*, vol. XII, p. 10; il nome del protagonista significa «spirito di pecora».
- ²⁸⁴ «Né alloro né bastone da mendico», 1835.
- ²⁸⁵ *Die schlimmen Buben in der Schule* (1847).
- ²⁸⁶ «Sistema codino».
- ²⁸⁷ *S. W. cit.*, vol. V, Wien 1925, p. 144; «piccola tirannia, rivoluzionuccia, piccola libertà da due soldi».
- ²⁸⁸ O. ROMMEL, introduzione a *Freiheit in Krähwinkel, Auswahl cit.*, parte II, p. 43.

²⁸⁹ *S. W. cit.*, vol. V, Wien 1925, pp. 296-97.

²⁹⁰ «C'è una città che si chiama Vienna, ove c'era ogni cosa deliziosa, [...]. Tutto vi era tenuto insieme dal piacere e dalle distrazioni della danza, non v'era cipiglio sui visi e tutto era lieto [...]. I calzolari erano radicali, i cocchieri conservatori, e non c'è alcuno che sieda all'osteria e non pensi come le cose andrebbero bene s'egli governasse...» (*op. cit.*, pp. 296-97).

III. Franz Grillparzer, l'ordine e il tempo

1. *Il quarantotto e gli scrittori austriaci.*

Si sarebbe tentati di chiamare la rivoluzione viennese del '48-49 – o, come dice il Macartney sottolineandone la mancanza d'una unitaria linea di sviluppo, le rivoluzioni viennesi ²⁹¹ – col bel titolo shakespeariano «molto rumore per nulla». In realtà lo scombinato quarantotto austriaco ha un suo complesso significato, soprattutto da un punto di vista etico-politico. Ma se, prima di indagare le conseguenze e ripercussioni di quelle vicende sul tempo successivo, ci si ferma a considerare i convulsi sussulti di quei mesi e a pesare l'impegno e la partecipazione politica degli uomini, e in particolare degli scrittori, che li vissero e ne furono al contempo spettatori ed attori, si ha l'impressione di trovarsi di fronte a una gazzarra studentesca e a nulla più. Indubbiamente la contraddittoria compagine absburgica presentava dei problemi difficilissimi, delle antinomie pressoché insanabili, rendendo impossibile quell'equazione di moto liberale e moto nazionale che fu il vessillo del quarantotto europeo. Una fatale necessità spingeva i liberali austro-tedeschi ad opporsi alle rivendicazioni degli altri popoli dell'impero, cui un sistema liberale rappresentativo avrebbe dato una schiacciante prevalenza numerica e politica. Da ciò quell'agire ambiguo e bifronte che portò in quel momento i liberali di stirpe tedesca a esser talvolta più reazionari dei vecchi aristocratici. E il vecchio impero frattanto scricchiolava per i moti centrifughi dei popoli soggetti, legati alla fedeltà dinastica ma bramosi di autonomia come i boemi e ancor più gli ungheresi, o recalcitranti contro la supremazia delle razze dominanti (per esempio slovacchi e croati contro i magiari) o attratti da fraternità di stirpe verso i connazionali che vivevano al di là delle frontiere absburgiche: così i polacchi, i ruteni, i serbi, oltre naturalmente gli italiani. Queste aspirazioni, per dir così, separatiste, s'univano spesso a un profondo senso di fedeltà dinastica, a un'intensa fede che solo lo stato absburgico poteva, rimosse alcune deficienze dell'attuale sua struttura, garantire il conseguimento delle loro esigenze. Tipici in questo i cechi, sensibili alla fratellanza slava (si pensi al Congresso slavo di Praga del giugno '48) e anelanti a sottrarsi a ogni supremazia tedesca, e che appunto per tale sentimento cercavano la

sicurezza nello Stato asburgico, cosicché il loro leader Palacky poteva scrivere «[...] se l'impero austriaco non esistesse, nell'interesse dell'Europa, anzi della umanità, sarebbe necessario affrettarsi a crearlo» ²⁹². Un impero asburgico ch'essi naturalmente intendevano su base austro-slava.

Ma se, avendo presente tale problematica, si getta uno sguardo sui moti viennesi, sulle testimonianze letterarie di quelle vicende, non si può non restare delusi della loro incredibile superficialità e banalità. «Paidocrazia» ²⁹³ ha chiamato il Namier il regime di quei mesi, alludendo alla parte preponderante che vi ebbero le chiasse di piazza e l'entusiasmo impreparato degli studenti, ma si può parlare di fanciullaggine anche riguardo alla capacità di giudizio storico e politico degli scrittori austriaci. Le loro testimonianze presentano lo stesso arco: facile entusiasmo in un primo momento, e successivamente disgustato timore dell'anarchia e invocazione dell'ordine. Ma più ancora le accomuna una gioconda superficialità, una leggera frivolezza che impedisce loro di rendersi veramente conto degli avvenimenti, almeno in senso politico, veri figli in questo della civiltà asburgica. Scoppiano i primi moti e fioriscono subito facili canti; Frankl inneggia agli studenti ²⁹⁴; un anonimo adatta la melodia del *Gott erhalte* a parole libertarie ²⁹⁵, e insomma non c'è poeta che non sciolga un canto alla primavera costituzionale o al personaggio verso cui s'appuntavano le generali speranze, l'arciduca Giovanni ²⁹⁶. Grillparzer stesso prende parte al coro ²⁹⁷. Ma si tratta di cose incolori, che non vanno al di là di un entusiasmo da adolescenti, senza vero palpito di libertà. È una rivoluzione? Non è neanche una sommossa, verrebbe fatto di rispondere parafrasando un'espressione famosa. Robert Hamerling, l'autore de *Ahasver in Rom*, e che fu della legione universitaria, narrerà nei *Ricordi* ²⁹⁸ le sue esperienze d'allora: e cioè come perse subito lo schioppo d'ordinanza, non molto utile del resto giacché l'autore non si ricordava bene se avesse imparato a sparare o no, grandi comizi e grandi vacanze all'università, il gran lavoro dei sarti che confezionavano le divise agli studenti. Sinceri entusiasmi di libertà e nomi di grande importanza storica assumono le modeste dimensioni di piccoli fatti allegri. E in giugno il buon Hamerling se ne va in campagna, dai suoi, in una «idillica quiete [...] là il mondo era così bello, che non c'era assolutamente nulla da dover migliorare» ²⁹⁹. E in quel ritiro tracciava lo schizzo d'una commedia politica, *Des Teufels Glück und Ende*.

Hamerling non tace nemmeno la sua partecipazione alla difesa di Vienna contro Windischgrätz: incaricato di versar dalla finestra acqua bollente in testa ai nemici, si limitò a suonare al piano la *Marsigliese* mentr'essi passavano per la strada. L'autoironia con cui Hamerling si prende in giro non scusa certo la frivolezza dell'insieme.

Su un altro piano, analoga superficialità mostra la testimonianza di uno dei più appassionati entusiasti del moto liberale, Hermann von Gilm. In alcune lettere infuocate all'amico Anton Petzer, alla madre e alla sorella, lettere scritte nei giorni stessi dello scoppio della rivoluzione, Gilm narra i fatti cui assiste e s'abbandona alla più appassionata esaltazione della libertà, dell'eroismo di Vienna; decreta la fine del vecchio servaggio e vagheggia perfino ideali democratico-repubblicani ³⁰⁰. Ma questo entusiasmo radicale, cui non rimane estranea una pietas imperiale, non è meno confusionario e quindi superficiale di altre pagine su queste vicende: resta effusione sentimentale, né riflessione né vera lirica. E a lettura ultimata, di queste sue lettere restano alla memoria certe suggestioni estetiche, come lo splendore delle sciabole dei corazzieri alla carica, o certi vivaci quadri di colore tipicamente viennese, come quella deliziosa Grisette che si strappa le strisce rosse dalla cuffia e le dà a un «borghese-soldato» per farne un distintivo, o la bella signora che rovescia dal balcone un cesto di coccarde sugli studenti festanti.

Disordine puerile e fronda senza un disegno preciso caratterizzano la descrizione che dei *Märztage* dà Eduard von Bauernfeld ³⁰¹. Tutti si muovono senza senso, senza sapere che si debba fare né che si voglia ottenere od evitare. A corte, ove lo scrittore si reca, s'affollano funzionari, camerieri, generali, in una ridda di notizie e smentite, di paure e di fieri propositi; alle pressanti richieste delle deputazioni si risponde che si radunerà il Consiglio dei ministri «non appena Sua Altezza imperiale l'Arciduca Ludovico avrà finito di mangiare» ³⁰², le autorità giocano a scaricabarile. Per le strade è tutto un giubilo scomposto, un fraternizzare rumoroso, un risuonare di «utopistici» discorsi di oratori comunisti che eccitano «l'ambiente viennese, politicamente vergine» ³⁰³. In tutta questa confusione, si salva soltanto l'innata bonomia della gente viennese che in sette mesi di anarchia s'astiene miracolosamente da violenze. (Bauernfeld imputa l'uccisione del ministro Latour ad emissari stranieri). L'entusiasmo dello scrittore è presto sostituito da un rancore nazionalista verso gli ungheresi, dal dispetto di dovere ai *superbi Magiari* l'iniziativa e dal timore

dell'anarchia e del comunismo. Pur condannando la reazione di Windischgrätz e in particolare l'uccisione del pubblicista Jellinek, giustiziato perché occorreva un capro espiatorio ebreo e non se ne aveva alcun altro sottomano, Bauernfeld applaudì, come Grillparzer, alle vittorie di papà Radetzky restauratore dell'ordine. Queste memorie quarantottesche sono interessanti come espressione di un liberalismo austrotedesco molto diffuso e sentito fortemente da Bauernfeld, avverso agli ungheresi, al dualismo e fautore di un *Gesamt-Österreich* liberale ma saldamente guidato dagli austrotedeschi. Comunque queste pagine non vanno oltre la superficiale cronaca, rivelano un monellesco estetismo più che capacità di ragionamento politico, come confessava lo stesso autore: «Il mio interesse ai moti fu tuttavia più spettacolare che politico» ³⁰⁴. E il frutto ne fu, come accadeva a Vienna per ogni cosa, il leggero e brioso dramma politico *Ein neuer Mensch*. Intanto il giovane Johann Strauss componeva le sue liete marce per esaltare i liberali, mentre il padre scriveva brani per Jellacich e la più tipica melodia austriaca, il *Radetzky marsch*.

Abbiamo già visto come anche in Nestroy la godereccia anima viennese finisse per temperare, se non sopraffare, la satira politicamente impegnata. Già nell'estate del quarantotto la maggior parte degli scrittori austriaci, timorosi dell'anarchia e preoccupati della unità della patria, abbandonava gli entusiasmi progressisti e auspicava il ritorno dell'ordine, dell'antica sicurezza, dell'autorità dello Stato. Betty Paoli invocava la «unione» di tutti, che abbisognava dopo tanta baraonda di «severa pace» ³⁰⁵. Sauter ammoniva i proletari che «la libertà non vi dà pane» ³⁰⁶; Stifter e Feuchtersleben si disgustavano del disordine, Zedlitz preparava i canti per la vittoriosa campagna d'Italia e Grillparzer satireggiava la debolezza del governo, simile a troppo buono pastore che per non contraddire le pecore le lascia sbandarsi, e, sempre per rispettosa delicatezza, non s'opponesse al lupo predone ³⁰⁷. Insomma la vecchia idea conservatrice riguadagnava il favore degli scrittori, e il più insigne documento di questo stato d'animo sono i ricordi quarantotteschi di Grillparzer, scritti tra il settembre e l'ottobre del 1850 ³⁰⁸. Si tratta di un semplice sfogo personale, di un'irritata e nauseata reazione a un'incomposta assurdità. Così la rievocazione di una rivoluzione europea diviene, come ha scritto il Vincenti «resoconto di una stramba avventura» ³⁰⁹. Una dimostrazione di «ragazzi sciocchi» ³¹⁰ cui s'unisce la vanità dei letterati, una chiassata che inizia in modo così insignificante da far sentire vergogna al poeta per la pochezza dei suoi concittadini: insomma

«la più allegra rivoluzione che si possa immaginare» ³¹¹, che il poeta osserva distratto ed assente dalle finestre del suo ufficio e che solo una serie di fatti fortuiti trasforma in qualcosa di rilevante, di tragico. Come ha notato il Vincenti, non c'è in questi ricordi nessuna parola sui diritti del popolo, che ha «solo l'aspetto di una massa pittorescamente inquieta» descritta con un «tono di curiosità divertita e di bonomia viennese» ³¹².

Da tale miope superficialità Grillparzer si solleva unicamente quando, per giustificare il suo assenteismo apparentemente in contrasto con la sua precedente opposizione al regime metternichiano, lascia intravedere la disgregazione dell'impero che s'era profilata minacciosa in quei giorni in cui «la ridicola questione delle nazionalità aveva già impresso a tutte le stirpi della monarchia austriaca un moto centrifugo» ³¹³. Ed egli, che amava «fino alla puerilità» ³¹⁴ quella sua patria così poco compatta ed omogenea, s'era sentito «condannato alla passività» ³¹⁵, giacché ogni scossa poteva dissolverla, fino a rimpiangere il vituperato Metternich come l'unico capace di arginare gli eventi ³¹⁶.

Dal punto di vista culturale questa è una delle più notevoli conseguenze del quarantotto viennese, l'aver conciliato col regime e con l'immobile sistema scrittori e poeti, antichi oppositori che ora si stringono fedelmente intorno alla statica grandiosa, all'ordine absburgico in cui vedono la difesa contro la fine e la dissoluzione. La borghesia austriaca gioca debolmente la sua carta politica, e perde la partita contro il medioevo absburgico. La superficialità degli scrittori dinanzi alle vicende del momento storico è una delle prove più evidenti dell'alienazione politica in cui essi erano irretiti, e della persuasione occulta, cioè del mito del *System*. Il quarantotto seppellisce con Metternich e il regime del *Vormärz* quanto di settecentesco, di sia pur impercettibilmente giuseppino c'era ancora nella vita austriaca. Sale al trono Francesco Giuseppe e inizia la vera e propria era di paternalismo e lealismo dinastico absburgico; vari e contraddittori sforzi cercheranno di assicurare stabilità ed equilibrio alla vecchia monarchia danubiana e dall'opprimente aria del *Vormärz* si passerà a un'atmosfera egualmente statica ma piena di dignitoso rispetto del cittadino, di burocratica efficienza e di signorile correttezza. Dopo la breve dittatura della sciabola di Schwarzenberg, le riforme di Bach pacificheranno, almeno parzialmente, il mondo contadino. L'aria del *Vormärz* appare già lontana; l'opera di Grillparzer incarna il mito absburgico in tutta la sua compiutezza, in tutta la sua tragicità. Benché, cronologicamente, gran parte di essa sorga

nel periodo del Biedermeier, per complessità di significati, profondità di intuizioni e capacità di influenzare i tempi successivi la tragedia di Grillparzer – che pur nell'amarezza dell'opposizione presenta sempre il più appassionato attaccamento al gran tema absburgico – si può collocare idealmente dopo il quarantotto, quasi a simboleggiare la sua ideale appartenenza a un'età moderna, che spiritualmente sentiamo vicina. Se altre opere degli stessi anni restano inesorabilmente chiuse nei limiti del loro tempo, i drammi di Grillparzer, pur risentendo come è ovvio di tutto il loro particolare momento storico, danno una trasfigurazione e un'immagine del mondo absburgico valide, come mito, fino allo scoppio della guerra mondiale.

2. Grillparzer.

Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn
So wirst du, was ich schrieb und wer ich bin, verstehn [317](#).

Se mai poeti furono spiritualmente legati alla loro patria e alla loro società, fino ad esserne quasi condizionati e ossessionati, questi furono certo gli austriaci, che vissero non solo nell'animo ma quasi nella loro struttura mentale la loro drammatica situazione storica. E fra essi certamente il poeta cruccioso e solitario che scriveva in un album questi versi, il cui significato va ben oltre a una dichiarazione d'affetto al natio paesaggio. È stato detto che in Franz Grillparzer, di cui la tradizione ha fatto il più classico degli scrittori austriaci, autore d'obbligo nelle aule di scuola, sul palcoscenico del Burgtheater e nelle biblioteche d'ogni rispettabile famiglia borghese, s'incarna l'essenza dell'anima austriaca, prende volto individuale un'intera *Stimmung* umana e culturale [318](#). A parte queste formule, a noi interessa proprio la trasfigurazione e la fisionomia che nella poesia grillparzeriana ha assunto la civiltà absburgica che s'estendeva miglia e miglia intorno a quella collina del Kahlenberg che aveva visto la rotta dei turchi. Tutta l'Austria e la sua contraddittoria problematica, irrisolta fino alla rovina del 1918, si specchiano nell'opera di Grillparzer, nella sua sensibilità e nella sua creazione. La sua poesia è la prima compiuta espressione artistica del mito absburgico, e ne offre un quadro unitario e grandioso, al contempo sintesi dei motivi già affiorati in precedenza e punto di partenza per la parabola successiva.

Non si è certo tralasciato di studiare Grillparzer da questo punto di vista «austriaco», in senso retorico-patriottico prima ³¹⁹, e, di recente, approfondendo gli aspetti più musicali e introversi del suo appassionato legame con l'aquila bicipite, come – per citare soltanto alcuni – i libri di Auernheimer, Kosch ³²⁰ e l'affascinante volume del Baumann, pieno di suggestioni e di intuizioni felici. Un prezioso contributo alla comprensione di Grillparzer è stato recato da numerosi studi sull'aspetto propriamente politico della sua opera, senza però collegarlo troppo col complesso della sua poesia, col quale forma un tutto inscindibile ³²¹. Uno studio più unitario del pensiero politico di Grillparzer è quello di Leonello Vincenti ³²², che ai nostri fini interessa per l'interpretazione dei due drammi della maturità, la *Libussa* e il *Bruderzwist*, alla luce del suo non liberale concetto di libertà. Questi due drammi sono quelli in cui compaiono con particolare evidenza aspetti tipicamente absburgici, sottolineati da parecchi critici.

Ma il «mito absburgico» in Grillparzer non si riduce a qualche particolare tema o sentimento della sua opera, a determinati passi della sua lirica e del suo dramma, ma è veramente un tutto, l'umanità e lo stile del poeta dell'*Ottokar*, sfondo ed essenza della sua creazione. Anzi gli aspetti più palesemente patriottici ed encomiastici sono affatto secondari, perché nella loro retorica restano elementi esteriori e superficiali del mito. È il Grillparzer dei due rifacimenti dei *Volkshymne*, composti per l'incoronazione di Ferdinando e di Francesco Giuseppe, il poeta che scrive *Vision*, aulico omaggio all'imperatore cui «il dovere di vivere gliene dà anche il diritto» (1826) ³²³ e troppo amato da tutto il suo popolo perché la morte lo possa ghermire. È insomma un Grillparzer ufficiale, che sarà insignito dell'Ordine di Leopoldo e comporrà brindisi per Francesco Giuseppe e versi per il fallito attentato del '53 o per il fidanzamento del sovrano; che riceverà l'abbraccio di Radetzky e la coppa dell'armata d'Italia; il vecchio Hofrat decorato con l'ordine di Francesco Giuseppe e il cui monumento si erge nel *Volksgarten*. Il culmine di questo filone patriottico è l'esaltazione della terra austriaca del III atto dell'*Ottokar*: dolcissima terra ridente e florida, popolata da gente franca e pia. Non occorre sottolineare come questo aspetto di Grillparzer sia insignificante, e anzi in contrasto con la sua più intima personalità tutta ritrosia e schiva amarezza. Non bisogna poi confondere queste pagine con altre di contenuto analogo ma di ispirazione profondamente diversa, su cui torneremo; pagine in cui sotto la celebrazione patriottica si coglie una nota intensa e

suggestiva della civiltà asburgica: si pensi alla poesia per Radetzky o alla lirica *Als ich noch ein Knabe war* ³²⁴ che sono tutt'altra cosa. Ben più importante è il lato giuseppino della sua umanità, che gli fece condurre una violenta polemica contro il regime metternichiano e il clericalismo, e gli diede quella sua così caratteristica impronta di austerità morale. Ma ancora più interessante ai nostri fini è notare come la fedeltà asburgica alla sua patria dal difficile equilibrio finì per far tacere la sua educazione settecentesca e razionalistica, per fargli scrivere quell'attacco a fondo, non certo giuseppino, contro il progresso e il diritto, che si trova nella *Libussa*.

Corrono in tutta l'opera di Grillparzer, con infinite variazioni ma con una sostanziale unità di tono, alcune parole-mito, alcuni temi fondamentali intorno a cui si sviluppano le vicende tragiche: *Selbstbewahrung, Entsagung, Treue, Beharren, Besitzen und Verlieren, Entpersönlichung, Selbstentfremdung* ³²⁵. Un complesso tipicamente austriaco, e di chiara derivazione barocca, di illusione e disinganno, un tragico gioco di fallace affermazione di sé e riconoscimento di una legge superiore, un perdersi nell'egocentrismo della passione sfrenata e un ritrovarsi nel sottomettersi a un ordine sovrapersonale. È la vecchia vicenda del titano che si scopre debole ed effimero. Molteplici sono le vie dell'umana perdizione e della salvezza della rinuncia: sarà lo sfrenato *Sturm und Drang* dell'infelice Saffo, la volontà personale del masnadiero Jaromir, la libido gubernandi di Ottocaro, l'antica brama d'amore, possesso e schiavitù insieme, che incatena Alfonso di Castiglia alla passione travolgente per la bella ebrea di Toledo. È la vicenda amara dell'illusorio possesso che rapido sfuma: «Weh! Besitzen und verlieren!» ³²⁶. La salvezza sta nell'apprendere, come Saffo, «a perdere e a rinunciare» ³²⁷, nell'opporre alla cieca affermazione di sé la dedizione a una legge, a un ordine da difendere, come Bancbano e Rodolfo I, nell'arginare l'incalzare del disordine e dell'egoismo particolaristico recando il sigillo dell'Imperatore silenzioso: «Nicht ich, nur Gott» ³²⁸. Perfino il personaggio di Faust, in un abbozzo incompiuto del 1812-13, acquista le dimensioni di un eroe modesto e stanco, di una natura mediocre e idillica.

Ora, l'influenza della tradizione letteraria barocca è certo evidente in questa *Weltanschauung*, ma essa è anche profondamente condizionata, nella sua pessimistica passività, nella sua perenne «Reue der Tat» ³²⁹, dalla civiltà asburgica. L'anelito alla scrupolosa misura e il pathos della mediocritas che stanno al fondo del pensiero tragico grillparzeriano non sono che la

trasfigurazione delle umane qualità che al poeta innamorato della sua patria sembravano costituire l'unico, disperato stile di vita per difenderla, minacciata com'era nel suo instabile equilibrio da ogni passo, in qualsiasi direzione, e bisognosa solo di salda immobilità. La poesia di Grillparzer è la suprema, patita espressione di quell'alienazione religiosa con cui l'impero asburgico conteneva le prepotenti e dissolvitrici tendenze delle sue componenti. Civiltà moderna, liberalismo, aspirazioni nazionali, il corso stesso della storia frantumavano il vecchio universalismo medievale, dstando mille energie individuali e particolaristiche; ciò che bisognava chiedere al suddito asburgico era il «sacrificio di sé», come dirà Werfel, di ogni dinamico individualismo, dandogli in cambio molta sicura pace e il senso di una religiosa armonia, e lasciando espandere la sua individualità unicamente nella sfera della fantasia e del piacere, nella sfera musicale insomma della sua anima, giacché sul piano etico-politico egli era solo un figlio fiducioso, una pietra della grande piramide. Grillparzer incarna e trasfigura tutto questo, su molteplici piani e non solo su quello storico-politico; tutti i suoi personaggi tendono con struggente malinconia all'imperiale virtù del non agire, alla statica saggezza. Vi è nell'opera del drammaturgo una costante unità di tono, e non si può in fondo parlare di una rivoluzione spirituale di Grillparzer, ma d'un continuo ritornare su un unico tema fondamentale, approfondendolo e analizzandolo. V'è certo un grande progresso estetico dai primi ancor deboli drammi ai capolavori della maturità, ma sempre nell'ambito di un'umanità ben definita. Naturalmente la tragedia di Grillparzer non è certo monotona, ricca come è di personaggi e situazioni sempre diverse, ma piuttosto, nella sua ispirazione centrale, monocorde, e il mito asburgico si dimostra un tema suscettibile di un'alta trasfigurazione poetica, incarnandosi in un'umanità profonda e struggente. Del resto il sistema asburgico, pur tutt'altro che liberale, non era paragonabile all'oppressivo autoritarismo degli altri stati tedeschi. Perciò la sua glorificazione riesce a toccare delle corde autenticamente umane e poetiche, come accade in Grillparzer. Una dignità piena di malinconia, tipicamente austriaca, spira in tutta l'opera del poeta, e ci viene incontro fin dalle prime pagine della sua autobiografia, nella figura del padre, «un uomo severo e diritto, chiuso in se stesso», dalla innata riservatezza ³³⁰ che dava al suo agire una composta e grave freddezza impedendogli di esternare con trasporto i suoi sentimenti. Il vecchio e silenzioso avvocato Grillparzer, che con pedantesca abitudine conduceva tutta la famiglia a compiere

lunghissime e metodiche passeggiate, è il primo dei personaggi così *still* della letteratura absburgica, burocrati dell'amministrazione imperiale e dell'anima, chiusi ognuno in un dignitoso riserbo che vietava ogni alleggerimento del proprio affanno, ogni aperto e liberatore slancio del cuore. Si pensa subito alla magnifica e solitaria figura del signore von Trotta, nel romanzo di Roth, e a quello stile pieno di malinconia, di tacita fermezza e di scrupoloso decoro che contrassegnò fino alla fine la classe dirigente e il ceto medio, o almeno parte di essi, della monarchia danubiana.

Grillparzer vide e sentì il tramonto che si avvicinava, il tramonto di quel mondo incalzato dalla «stoltezza» dello *streben*; sentì che la misurata mediocritas e i piccoli grandi amori della buona vita armoniosa erano minacciati da dinamiche febbri di azione e avventura, salti nel buio. E nacque allora la favola di Rustano, eco del sogno di Calderon; *Der Traum, ein Leben* (1834). Rustano vive nel piccolo mondo felice, nella quiete della capanna fra i boschi e nell'amore fedele e sicuro della sua Mirza, ma è così difficile riconoscere i veri beni, e il tempo parla insidioso per bocca del tentatore Zanga: «[...] gettarsi nel vortice d'una vita attiva, premersela al petto ampio, stringersela a sé e pur dominarla» ³³¹. E sulle labbra del protagonista il Vangelo della civiltà moderna attiva e operosa diviene l'illusoria lusinga della stoltezza, il vano canto degli inganni, la stanca e sfiduciata saggezza. Nel 1834, l'anno di questo dramma, Grillparzer poteva ancora credere che una parabola, le immaginarie avventure sognate in una notte inquieta, potessero guarire l'uomo illuso e tentato: Rustano sogna grandi imprese, colpe, fasto e rovine, e al suo risveglio sarà un uomo liberato dai fantasmi titanici, che ha appreso la lezione e il significato della vita.

Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten Worte, Wünsche, Taten,
..... ³³²
Und die Grösse ist gefährlich
und der Ruhm ein leeres Spiel,
Was er gibt, sind nichtge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel ³³³.

Piú tardi la perdizione sarà invece una ben dura realtà, e l'insania travolgerà la veggente saggezza di Rodolfo, lo *stiller Kaiser*. Con questa parabola lirica, retaggio della tradizione barocco-viennese, di Calderon e Lope de Vega, come di Abraham a Sancta Clara e Raimund, Grillparzer

rinnova, anzi crea, un vero e proprio genere, il «mistero» austriaco, la favola allegorica che narrerà l'odissea spirituale del poeta e dell'uomo di quest'età declinante; si pensi soltanto ai misteri di Hofmannsthal.

Questo complesso di realtà, illusione e pentimento, questo conflitto di incalzanti brame egocentriche e di tragica consapevolezza, si ripetono in tutta l'opera di Grillparzer. Nonostante il suo tono unitario, si possono certo distinguere in essa vari momenti che a noi particolarmente interessano, vari tempi della sua trasfigurazione del mito absburgico, lungo una parabola che va da motivi ancora esterni e da una visione ancora serena a un'interpretazione profonda e completa, a una visione tragica. Seguiremo alcune opere in cui il tema absburgico non è solo sfondo, ma ha una sua particolare presenza e rilievo, dal *König Ottokars Glück und Ende* al *Bruderzwist in Habsburg*.

3. «*König Ottokars Glück und Ende*».

Alla base dell'*Ottokar* (1825) sta, come è stato osservato, la violenta suggestione, mista d'attrazione e ripulsa, esercitata sul giovane Grillparzer dall'epopea napoleonica. E del titano della storia europea, visto come fascinioso avventuriero e illegittimo despota, il poeta prestava molti caratteri al suo eroe violento e prevaricatore, portato in alto dalla ruota della fortuna e precipitato poi dalle pie mani di Rodolfo d'Absburgo, il fondatore della dinastia. Dunque, come per Napoleone – del quale il poeta non colse certo il significato di diffusore dei principî della rivoluzione – la vicenda di un eroe egocentrico, solo col suo titanismo e la sua ambizione, destinato a soccombere, perché non inquadrato in nessun ordine, in nessuna armoniosa legge superiore. Di qui balza subito il carattere precipuo del dramma e del suo significato: la celebrazione della legittimità sovraperonale, di un ordine superiore e armonioso, del potere quale esercizio di un ufficio. Non si può certo stabilire un nesso stretto tra l'ispirazione di questo dramma e l'ideologia legittimista che in quegli anni trionfava in Europa. Sarebbe un far torto sia all'indipendenza del pensiero grillparzeriano, tutt'altro che tenero verso i sistemi assolutistici coi quali polemizzò strenuamente e ai quali riconosceva un carattere tirannico, e sarebbe un far torto alla fantasia di Grillparzer, che sa infondere un pathos individualissimo ai vari personaggi e alle loro passioni. Cogliere alcuni temi, un'atmosfera non significa né livellare tutta la complessa umanità della tragedia

grillparzeriana a un'unica nota, né tantomeno stabilire un rapporto, degno della «sociologia volgare» o del «pseudo-marxismo» tanto aborriti da Lukács, di dipendenza tra una società e un poeta. Grillparzer o Musil sono perlomeno altrettanto creatori del mito absburgico di quanto non siano influenzati da un mondo e da una civiltà.

Certo nella saga di Ottocaro e del primo Rodolfo c'è molta pietas absburgica, nei suoi più evidenti valori. Lo stesso tema del fondatore della dinastia è emblematico, come abbiamo già visto, di tutto un patriottismo paternalistico, dal quale non sempre Grillparzer in questo dramma si solleva. Vi sono molti elementi encomiastici che rimangono su un piano un po' banale e convenzionale. Tali per esempio l'esaltazione della terra e della stirpe austriaca e alcune note morali e cavalleresche attribuite a Rodolfo: la difesa dei deboli, la fiera indipendenza e cortesia; sintomatico infine quel finale «coreografico, patriottico, religioso» ³³⁴ risonante di evviva e auguri alla Casa di Austria. Invero nel dramma si sente abbastanza il peso di questo bagaglio tradizionale; e delle tragedie absburgiche – di cui in quegli anni il poeta aveva progettato tutto un ciclo – questa è la più angusta ed esteriore. Il mito vi si dimostra ancora quale celebrazione talora enfatica, cioè manca ancora la profonda intuizione di esso che darà vita alla poesia complessa ed oscura dei drammi della maturità. E così pure vi manca una reale dimensione storica: non solo perché è assente lo scenario del grande impero sovranazionale con tutti i suoi problemi, ma perché si tratta di un dramma più individuale che collettivo, in cui, a parte alcune frecciate polemiche, non c'è un vero senso del popolo ceco e della sua storia, nonostante che la vicenda di Ottocaro, re di Boemia, potesse fornire fertili spunti ³³⁵.

Ci sono nel dramma alcuni motivi popolareschi e bonari, tipici del paternalismo absburgico. Rodolfo, che è «ein gar stiller Mann» ³³⁶ come lo saranno il suo discendente Rodolfo II e il povero suonatore, si presenta quale bonario padre del popolo, legato alla sua gente da vincoli di semplicità e familiarità: al campo ripara da sé l'elmo ammaccato, ascolta benevolmente gli umili e discorre con franca semplicità con la popolana viennese. Sono tutti elementi che ricorrono nella tradizione, come si è già visto per esempio nel poema di Pyrker; del resto Grillparzer volle probabilmente, come scrive Emil Staiger, raffigurare nelle virtù di Rodolfo il ritratto e la *Leutseligkeit* ³³⁷, di Francesco I. L'effettivo legame col popolo è uno dei motivi ricorrenti che testimoniano della giusta causa di Rodolfo

contro le prepotenze particolaristiche del rivale. Così il cancelliere narra ad Ottocaro l'opera di ordine e pacificazione compiuta da Rodolfo dopo la sua incoronazione a sacro romano imperatore, opera che riscuote il generale consenso popolare: «La pace è ristabilita [...]. I briganti son stati puniti e le ostilità hanno tregua; tramite un accorto matrimonio e possenti patti i principi sono uniti e strettamente legati a lui [...]. Nella contrada c'è solo una voce, che lo esalta e lo benedice come il salvatore» ³³⁸. (Si noti quell'accento all'«accorto matrimonio» che ripete il vecchio motto dell'absburgica arte di governare «Bella gerant alii, tu felix Austria nube»). *Ruhe, Ordnung, Ehrfurcht* ricorrono in tutto il dramma, a sottolineare il pio operare di Rodolfo.

Ma il vero significato dell'*Ottokar* è la consacrazione religiosa e legalitaria che giustifica l'impero di Rodolfo. La maestà impersonale, strumento di religiosa giustizia, parla per bocca dell'antenato di Francesco Giuseppe:

... Ich hab's geschworen;
Geschworen meinem grossen, gnäd'gen Gott,
dass Recht soll herrschen und Gerechtigkeit im
deutschen Land ³³⁹
.....
Ich bin nicht der, den Ihr voreinst gekannt'
.....
Was sterblich war, ich hab'es ausgezogen
und bin der Kaiser nur, der niemals stirbt ³⁴⁰.

Questo diritto, parola che sarà così aborrita da Libussa e da Rodolfo II, è in fondo più che altro grazia, una grazia religiosa che solo al Kaiser spetta di esercitare. In tale dignità imperiale medievaleggiante, una tipica componente absburgica è l'aspetto per così dire burocratico della carica; la corona diviene un dovere a cui non ci si può sottrarre; un ufficio da espletare con strenua diligenza. Gloria e autorità non sono che elementi accessori, quel che conta è la dedizione pedante e solerte al proprio gradino nella piramide sociale, sia pure esso il più alto; ciò che Benno von Wiese ha chiamato: «impersonale servizio ai valori divini, conservazione del proprio essere e spersonalizzazione tramite la dignità imperiale vista come un ufficio» ³⁴¹. Il senso del dovere che avvolgerà l'imperatore d'Austria avrà sempre questo fondamento religioso da una parte e burocratico dall'altra; il mito di Francesco Giuseppe sarà il mito del sovrano rappresentante di Dio in terra e primo funzionario dell'impero, insonne al suo tavolo d'ufficio. La

piramide statale culminava cioè in un vertice non responsabile, donde la famosa caccia alle streghe, ossia la ricerca dei responsabili di ogni catastrofe politica ³⁴². Così Grillparzer idealizzava una concezione dello stato ancor medievale, di uno stato oscillante tra la vanità del potere e l'incarnazione dell'ordine divino; trent'anni dopo che la grande Rivoluzione aveva gettato le fondamenta dello stato moderno, negli anni in cui Hegel formulava la teoria dello stato portatore dell'idea assoluta.

Il punto centrale del dramma è il dialogo tra Rodolfo e Ottocaro nell'atto terzo, in cui il re di Boemia si piega davanti al rivale per poi ribellarglisi. Il discorso del legittimo sovrano al titano ambizioso riassume tutti i temi dell'absburgica visione del potere. Tre ne sono gli aspetti fondamentali, almeno nell'ispirato ammonimento di Rodolfo. La condanna del troppo volere, del desiderare più di quanto sia dato, che ha condotto a rovina Ottocaro: è un'anticipazione del monito al non agire che risuonerà nel *Bruderzwist*, della statica grandiosa di Werfel. Poi l'affermazione del limite del vassallo come dovere voluto da Dio, cioè la gerarchia piramidale su cui si reggeva l'impero, il senso tipicamente austriaco del sacro che s'incarna nel reggitore, per cui come ha scritto Staiger «Ognuno [...] deve riconoscere una potenza superiore sopra di sé e così [...] sfuggire all'errore» ³⁴³. Il metus gerarchico sarà una delle note più caratteristiche ed evidenti del mondo absburgico. E, terzo, la profezia un po' oscura dell'era nuova che sta per incominciare, era di pace e di tranquillo lavoro, presagio che qui può apparire d'incerto significato ma importante sia per la lode della modesta e laboriosa mediocritas che dovrà succedere al tempo eroico dei giganti e dei titani, sia perché condurrà a quelle tragiche visioni del futuro della *Libussa*, quando la concezione del potere sarà divenuta più angosciata e pessimistica.

È stato osservato dal Vincenti che Ottocaro ha del «parvenu moderno» ³⁴⁴: osservazione che permette di penetrare nella più intima concezione grillparzeriana della regalità. È la polemica contro un tipo moderno di monarchia, illegittima e prepotente, che si basa sulla sciabola e l'albagia nazionalistica anziché sui diritti della tradizione e della legittimità; un potere quindi non sostenuto e affinato dalla signorilità d'una missione secolare e della consapevolezza di un ordine superiore. Non v'è nulla di più lontano dalla bizantina dignità della Hofburg delle dittature personali e irrequiete, ambiziose e tutte *parvenu*. Da questo punto di vista si comprende la polemica antiprussiana, tanto cara agli scrittori austroungarici, che cela e infiora di mistiche ragioni un'invidia, un dispetto profondo; che vela

soprattutto pietosamente la sconfitta absburgica di fronte alla «nuova» Prussia nella sua secolare missione, l'unificazione tedesca.

Già nel primo dunque dei suoi drammi absburgici Grillparzer si volgeva alla forza della tradizione, trasfigurando e quasi dissolvendo il presente in un armonioso passato. È il profondo «senso austriaco per i beni tramandati» ³⁴⁵, ma che qui presenta una fisionomia chiara e un po' superficiale, e non giunge a quella tormentosa consapevolezza del passato, a quella tensione tra memoria e presente, a quella *Doppelhaltung* fra tradizione e tempo distruttore che darà vita alla grande poesia degli ultimi drammi. E ci sembra voler caricare questa opera di un significato ch'essa non ha, volervi scorgere una duplicità di piani e di suggestioni, come ha fatto lo Staiger, e volervi trovare l'irrisolubile «problematica dell'azione» ³⁴⁶, che sarà il nucleo centrale delle tragedie posteriori. L'impero in questi anni non è ancora tanto minacciato, quasi paralizzato dalle sue contraddizioni; e in un giusto e fermo agire in armonia con Dio e con tutto il popolo è la salvezza e la vittoria. «E il nome d'Absburgo splenda fino alle stelle» ³⁴⁷. Già nel 1822 il poeta aveva steso un abbozzo sul contrasto tra Scipione e Annibale, cioè tra una volontà sottomessa a una legge superiore e un egocentrico individualismo, «l'idea perenne dello stato contro l'individuo transeunte» ³⁴⁸. Ché nulla più dei solipsistici eroismi era fuori dell'ordinato mondo della monarchia danubiana.

4. «Ein treuer Diener seines Herrn» (1828).

Il titolo stesso richiama subito alla mente, come richiamò allora, il grande servitore e cancelliere dell'impero, Metternich. È il dramma dell'eroica e quasi inconcepibile fedeltà, del sacrificio di ogni impulso personale alle proprie mansioni d'ufficio. La storia di Bancbano, l'attempato consigliere ungherese cui il re, partendo, affida il regno con l'incarico di mantenervi la pace e l'ordine, e che per adempire al suo dovere non risponde alle provocazioni del fratello della regina, Otto di Merano, che gli insidia la giovane moglie, è la più commossa celebrazione poetica che sia mai stata compiuta della figura, e dell'ideale del burocrate, cardine dello stato austriaco. Figura antieroaica per eccellenza, eppur dotato di un suo incrollabile tacito eroismo, Bancbano ha un solo compito, un solo anelito: preservare il paese da discordia e disordine, far andar avanti con la regolarità di sempre la *routine* giornaliera della cancelleria e dello Stato,

come se il re fosse presente. Bancbano non può certo sostituire il re, governare in sua vece: può soltanto amministrare, leggere e firmare, con silenziosa dedizione priva di ogni retorica. E nemmeno il più eccezionale e drammatico dei fatti, la tragedia che si sta abbattendo su di lui con l'insidia e infine con l'assassinio della sua giovane sposa, riescono a turbare l'ordine e l'orario d'ufficio, il commovente ritmo bizantino del servitore fedele. La passione della fedeltà è in Bancbano più forte d'ogni impulso personale, e si palesa nelle forme apparentemente più fredde e staccate: precisione e pignoleria, pedante attaccamento alle regolari abitudini, distacco da ogni individualistica brama. La tenerezza e il profondo amore che prova per la giovane sposa Erny non gli impediscono un dolce rimprovero per una lieve infrazione alle abitudini d'ogni giorno: «Io sono un nemico delle innovazioni, bimba mia! Non apportare alcuna novità, te ne prego vivamente» ³⁴⁹. Questo arginare l'incalzare della vita e il flusso distruggitore del divenire e della metamorfosi trova nella figura di Bancbano la più esemplare caratterizzazione, e passerà in eredità a tutta la letteratura absburgica posteriore. Molti decenni dopo, Hofmannsthal celebrerà questo stile di vita, questo *beharren* ³⁵⁰: «La metamorfosi è vita della vita. Costanza significa irrigidimento e morte [...]. E tuttavia tutta la dignità umana è legata alla costanza, alla memoria, alla fedeltà» ³⁵¹. A non aver presente la tacita passione del funzionario austriaco, l'agire di Bancbano può sembrare assurdo e ridicolo. Mentre a corte si fa festa e il cognato del re gli insidia la moglie, e dalla strada giungono canti di scherno per l'anziano marito, egli continua imperturbabile a occuparsi delle cose d'ufficio, con commovente pignoleria. «Spostatemi un po' il tavolo di lato – Così! Tu fai entrare la gente. Tu prendi in consegna gli scritti che ti porgeranno e deponili qui. – Com'è la punta della penna? – Bene, bene, può andare. In primo luogo ordine, vi dico» ³⁵². Così l'ordine che nell'*Ottokar* significa legittimità e quiete, qui è divenuto veramente una dimensione interiore, un umanissimo stile di vita. Nulla sarebbe più errato che voler interpretare la meticolosa pedanteria di Bancbano come freddezza o aridità di cuore; a provare la sua sensibilità e la sua ricchezza basterebbe il delicatissimo affetto che lo lega alla cara e innocente moglie Erny, e il suo tragico dolore per la morte di lei. Ma anche quello stile metodico e imperturbabile non è che l'espressione di una passione, di una fedeltà quasi religiosa. Bancbano è il capostipite di tutta una serie di personaggi della letteratura austriaca. Il richiamo a Metternich, che causò all'autore molte

ingiuste accuse di servilismo, s'impone per molti motivi, e certo potrebbero essere parole di Bancbano la definizione che il cancelliere diede del suo sistema, «la conservazione della pace, della tranquillità e dell'ordine, la politica della resistenza» ³⁵³.

E la dedizione alle sue mansioni dell'eroe grillparzeriano ricorda una celebre pagina dello storico von Srbik, in cui descrive l'instancabile e meticolosa laboriosità del funzionario Clemens von Metternich ³⁵⁴.

Le virtù di Bancbano diventano autentico eroismo, allorché si rifiuta di vendicarsi contro Otto di Merano, che gli ha ucciso la moglie, perché solo il re può giudicarlo; anzi, per non far scoppiare la guerra civile, protegge l'assassino contro l'ira e la vendetta dei suoi cari. E vi è una poesia profonda in quel suo sdegno sbigottito di fronte alla proposta, avanzata da suo fratello, di vendicare il delitto, e quindi di ribellarsi all'autorità del re lontano: «Io, ribellarmi assieme a voi? Io sono l'uomo della pace, il custode della tranquillità! [...]. Io in guerra civile insieme a voi? Maledetta la guerra civile! Maledizione a te sovra ogni cosa! Se tu, bada, ti ribelli, io ti arresto, in nome del mio sovrano, tuo signore» ³⁵⁵. Poche volte il senso della legalità e dell'ordine hanno trovato un pathos così profondo come nell'umanità di questo burocrate.

Se pensiamo alla descrizione, così efficace, di Max Weber ³⁵⁶ del «tipo» del burocrate, dedito completamente all'arte protocollare, alle raffinatezze formali dello stilare precise ed eleganti circolari, essa non appare del tutto sufficiente per interpretare il personaggio del funzionario austriaco. Anche questi attribuisce una realtà di per sé al protocollo, alla precisione notarile, concepita quasi staccata dal suo contenuto e dai legami con l'effettiva sostanza dell'amministrazione. Però egli porta in questa passione formalistica una nota quasi sacrale, la sottintesa dedizione a un ordine gerarchico che ha molto di religioso. Lukács, in un'importante saggio, ha definito caratteristiche essenziali del burocrate la spontaneità, intendendo con questo termine l'atteggiamento per il quale «l'oggetto dell'interesse e dell'attività è immediato, e soltanto immediato» ³⁵⁷. Naturalmente ciò significa per il critico marxista la rinuncia ad andare al di là dell'immediatezza burocratica, del singolo atto che si compie in quell'istante e di cui non si scorgono i molteplici rapporti con l'intera struttura sociale e con la complessità della vita; e questa spontaneità per Lukács non è altro che uno strumento del dominio borghese, per incatenare gli uomini al loro immediato lavoro e separarli dal resto della società, farli

ciechi davanti alle complesse leggi della vita sociale. Mutatis mutandis – Lukács parla infatti della burocrazia capitalistica, e non certo di quella absburgica, borghese e feudale insieme – il funzionario austriaco era un cardine fondamentale del sistema socialconservatore dell'impero, del *Sozialbeharren* ³⁵⁸ teorizzato e difeso da Metternich. Anzi in Austria era particolarmente accentuato il bizantinismo del sistema procedurale, e altresì la mitizzazione religiosa, faraonica di questo. Ma in Bancbano – a voler dimenticare per un attimo la sua così ricca personalità individuale per cogliere solo un aspetto, quello sociologico – si coglie soprattutto il lato positivo, divenuto leggendario, della burocrazia austriaca e della sua imparziale e scrupolosa correttezza. L'ultima Austria vivrà di questo mito di Bancbano, il mito di quei funzionari come il barone de Friskene, governatore di Trieste che prima di mandare al confine Silvio Benco «gli aveva significato il dispiacere personale per essere stato costretto a prendere nei suoi confronti tale provvedimento» ³⁵⁹. Questo mito di impeccabile signorilità e rispettosa educazione, e che almeno in gran parte rispondeva effettivamente a un alto grado di livello civile della classe burocratica austroungarica, penetrerà anche le coscienze nemiche, e desterà una fascinosa ammirazione anche negli avversari dell'Austria, in particolare negli scrittori triestini da Slataper a Saba a Marin. In questo quadro l'importanza della figura di Bancbano è notevolissima, ed egli appare un po' come un mandarino di quella Austria bizantina, lenta, rispettosa e cortese che lo storico Börne, fiero avversario del sistema, aveva chiamato la Cina d'Europa; di quel paese in cui come nel Celeste Impero vigeva, come ha scritto suggestivamente lo Srbik, la «Gerontocrazia» ³⁶⁰.

Naturalmente questi sono soltanto alcuni aspetti del dramma, che non si vuol certo pretendere di ridurre o schematizzare secondo alcune comode formule, ricco com'esso è di molteplici note di umanità e di poesia.

Ma è importante sottolineare come i temi specificamente absburgici non restino sfondo o contenuto della tragedia ma s'incarnino compiutamente nella struggente umana poesia del fedele Bancbano, che avrebbe potuto ripetere, e con maggior diritto, le parole di Metternich: «Io ero una rupe dell'ordine» ³⁶¹.

Col passare degli anni la *Weltanschauung* di Grillparzer si faceva più amara, e il perenne ideale dell'ordine assumeva di conseguenza un aspetto di religioso anelito all'armonia col tutto piuttosto che di civile organizzazione. L'ideale si faceva vieppiù irrealistico ed utopistico, e dalla tormentosa consapevolezza di questa irrealtà prendeva forma più precisa e maggior rilievo la virtù della rinuncia, della rassegnazione, unico rifugio nella tristezza.

Compiuto nel 1847, e pubblicato nel 1848 nell'almanacco «Iris», il bellissimo racconto *Der arme Spielmann* è una delle più armoniose e felici proiezioni dello stato d'animo grillparzeriano.

Fratello minore dello *stiller Kaiser*, il povero suonatore vive una sua vita ingenua e raccolta, decorosa e ordinata pur nell'estrema povertà, custodendo l'unico ricordo d'amore della sua giovinezza. Le incomprensioni familiari, lo sfumare del sogno amoroso e le strettezze quotidiane non hanno distrutto il suo fanciullesco e riservato amore di vivere, e sempre egli alza la sua stonata ma commovente canzone, strimpellando sul povero violino non le note di questo o quel musicista ma «den lieben Gott» ³⁶², Questa vita tacita e oscura, che fiorisce come ai margini della società e del mondo, reca in sé una confusa, inconscia armonia: la sottomissione rassegnata alla legge dell'esistenza, alle cose così come sono, appagandosi di una nascosta felicità che la rinuncia sempre arreca.

Il bellissimo inizio della novella offre un quadro indimenticabile e struggente della festa viennese della Brigittenau, una descrizione delicata e abbandonata di quella gioia di vivere. «In questo giorno c'è la sagra della Brigittenau, che forma con l'Augarten, la Leopoldstadt ed il Prater una rosa di luoghi piacevoli [...]. Allora scoppia un tumulto nella bonaria placida città ³⁶³ [...]. Si scorgono i primi alberi dell'Augarten e della Brigittenau [...]. Si dimenticano tutti i dolori. Chi è giunto in carrozza scende e si mescola tra la gente che passeggia, da una parte risuonano le note di una lontana musica da ballo cui risponde il clamore di quelli che stanno arrivando. E così di continuo, finché l'ampio porto della gioia finalmente si apre, e boschi e prati, musica e danze, vino e leccornie, giochi d'ombra e funamboli, luci festose e fuochi d'artificio s'uniscono a creare un paese di cuccagna, un Eldorado, un vero paradiso terrestre che purtroppo – o per fortuna, a secondo – dura soltanto un giorno e quello successivo, e poi dilegua come il sogno d'una notte d'estate, e rimane soltanto nel ricordo o

tutt'al più nell'attesa» ³⁶⁴. In questa pagina il mito di Vienna della gioia di vivere ha perso veramente ogni carattere di superficiale edonismo, è divenuto un vagheggiamento di felicità corale e di malinconia, in cui palpita un irreparabile senso della caducità. Anche in questa direzione Grillparzer è il creatore di un mito in tutta la sua complessità, della poesia accorata e gioiosa della Vienna feacia, della gioia fuggente. Tante pagine di Hofmannsthal non sarebbero certo state scritte senza Grillparzer ³⁶⁵.

Ma la festa assume anche un ben altro significato e si compone in una grande armonia, in un mistico tutto in cui scompaiono differenze sociali e individuali, assorbite nella grande unità di un mitico Popolo. «Il popolo la frequenta [...] e se vi compaiono persone altolocate, queste vi possono partecipare soltanto come membri del popolo. Qui non c'è alcuna possibilità di isolarsi e distinguersi, almeno non ce n'era ancora alcuni anni fa [...].

«Le differenze sociali sono scomparse ³⁶⁶ [...]. Per me che amo gli uomini, soprattutto quando tutti insieme si scordano per qualche tempo delle loro finalità particolari e si sentono parti di un tutto in cui in fondo alberga il Divino, per me ogni festa popolare è una vera festa dell'anima, un pellegrinaggio, una meditazione religiosa [...] non si possono comprendere gli illustri se non si sono capiti in profondo gli oscuri» ³⁶⁷.

Questo era il «popolo» su cui si reggeva la monarchia danubiana, che avvolgeva sapientemente il suo paternalismo di un tono religioso. A questi ideali Grillparzer credeva, o meglio voleva credere appassionatamente, giacché il suo vigile senso critico gli faceva in fondo capire che sotto quel manto covava il declino. Questa è la *Doppelhaltung* del poeta, il tormento della sua vita e l'origine prima del suo senso tragico dell'esistenza.

Dalla folla emerge il povero suonatore, la cui caratteristica essenziale è appunto quella di farne parte senza egocentriche brame, di saper stare al suo posto in quel tutto accettando la sua sorte. Certo per essere un uomo completo gli manca lo *Streben*, ma la sua disarmante bontà e l'oscura grazia superiore, che avvolge la sua vita, ne fanno una creatura umanissima. Tra delicatissimi sentimenti – lo struggente amore per la sua Barbara e quell'unico bacio, la sua inerme ingenuità e mancanza d'orgoglio – e un commovente pignolo decoro – i diligenti esercizi di calligrafia, il lindo ordine della sua misera stanza, il patetico scrupolo che gli vieta di donare all'amata un foglio di carta dell'ufficio – si svolge la sua povera storia, fino

alla morte durante l'inondazione per salvare il figlio e i beni della sua antica amata, ormai sposa e madre da tanti anni.

La figura del povero suonatore è stata variamente giudicata, dalle esaltazioni di Keller e di Stifter che videro in lui un santo, all'analisi di Benno von Wiese, secondo il quale lo *Spielmann* sarebbe un personaggio per metà santo e umanissimo, e per metà l'incarnazione di una morbosa incapacità di vivere, dalla inutile ed estatica bontà che si spreca in gesti vani, più *kindisch* che *kindlich*.

Il Wiese ha parlato perfino di gusto di «autoumiliazione» ³⁶⁸ e il Reckzeh gli ha dato un significato razziale, vedendo in questo una tipica tendenza slava ³⁶⁹.

Un problema delle nazionalità non si affaccia nella novella, eppure in essa spira il carattere sovranazionale proprio della capitale austriaca, quel musicale punto d'incrocio di razze e di lingue, che creava una cultura e una sensibilità irrequiete e sottili, una straordinaria capacità di *durch-fühlen*. E forse una nota di statico fatalismo orientale era presente in questo mosaico, come ha visto il Nadler a proposito di questa novella; ciò che sottolineava Hofmannsthal quando chiamava Grillparzer un tedesco orientale, un fanciullo invecchiato ³⁷⁰, intendendo insomma una sognante e insieme consapevole infanzia adulta.

Ma ciò che rimane dello *Spielmann* è la sua indimenticabile e viva umanità, costituita di misura e di rinuncia, di silenziosa rassegnazione. Anche in questo campo Grillparzer appare il padre del mito absburgico, e il povero suonatore è il capostipite di tutti quei personaggi schivi e riservati, ritrosi e quieti che popoleranno tutta la narrativa austriaca, da Stifter alla Ebner Eschenbach e a von Saar.

6. «In deinem Lager ist Österreich».

«In deinem Lager ist Österreich» ³⁷¹ cantava Grillparzer a Radetzky in quel giugno 1848 che parve infrangere le speranze del nostro Risorgimento. Scioglieva un canto guerresco, apparentemente una delle tante canzoni che molti poeti di allora avevano indirizzato al vecchio maresciallo, ma in realtà componeva una lirica vibrante di un senso tutto interiore dell'unità austriaca.

Canti militari erano fioriti in gran numero in Austria, fin dal tempo della guerra dei sette anni e delle lotte contro i turchi: i vari *Prinz Eugen-lieder*, il

famoso *Laudon rückt an* dalla melodia divenuta ormai classica e adattata a molti altri inni posteriori, e innumerevoli canzoni popolari, sgorgate quasi spontaneamente sui campi di battaglia napoleonici, nella guerriglia tirolese. La fortunata campagna d'Italia provocò poi tutta una serie di componimenti, i *Radetzky-lieder*, aventi per tema la glorificazione di papà Radetzky, il vecchio soldato dai baffi odoranti di sego rimasto il prototipo del militare austriaco, dalla ruvida e paterna rozzezza ³⁷². Al canuto maresciallo indirizzavano i loro mediocrissimi patriottici versi il Zedlitz ³⁷³, moltissimi verseggiatori tirolesi, il Baumann ³⁷⁴, e tanti altri. Era insomma quel particolare patriottismo militaresco e didascalico, illustrato dai disegni dei fratelli Adam, vignette illustranti la campagna del '48, bivacchi di soldati, fiammanti divise e baffoni spioventi ³⁷⁵. Si scrivevano le innumerevoli *Regimentsgeschichten*, stese per lo più da militari di professione come il capitano von Treuenfest: una tradizione che rimarrà viva fino alla prima guerra mondiale, e in cui è ben presente il carattere plurinazionale della compagine absburgica, tanto che par di cogliere in questa bonaria letteratura edificante un profumo spiccatamente slavo, in particolare croato; a parte naturalmente i *Lieder* tirolesi che fanno un po' storia a sé e che sono decisamente i più opachi, in quanto dominati da una arrogante retorica anziché pervasi, come gli altri, da un'aria di vecchia caserma ammuffita. Il meno scialbo di questi poeti è forse il moravo Rudolf Hirsch, anch'egli celebratore della campagna d'Italia col suo *Soldaten-spiegel* (Trieste 1849). Si tratta di una serie di componimenti che riecheggiano i temi usuali: la fraternità militare, il coraggio del canuto Radetzky, l'esercito visto come crogiolo dei vari popoli, colto cioè nella principale funzione ch'esso aveva nell'impero. E al lontano villaggio una fanciulla attende sempre il soldato:

Es sind ihre Backen wie Aepfel so rund,
und rosiger glänzet im Dorfe kein Mund ³⁷⁶.

Particolare rilievo per il loro coraggio e fedeltà «come le rocce di basalto nel fragore della tempesta marina» ³⁷⁷ hanno i croati, baluardo dell'impero nella crisi del quarantotto; ed è anche interessante notare uno sdegnoso disprezzo nei confronti del «beato Parlamento» ³⁷⁸ e delle sue titubanze. Hirsch fu sempre un patriottico celebratore dei fatti d'arme e nel 1854 scrisse, per il fallito attentato a Francesco Giuseppe, una serie di componimenti, *Stimmen des Volkes* (Wien 1854), pubblicato in quattro

lingue (tedesco, ceco, italiano e ungherese). Anche Gilm e Grün s'inseriranno in questo filone di letteratura encomiastica, con canti per la campagna del '59 od omaggi agli arciduchi. Ma la figura centrale, mitologica di questo patriottismo militaristico, del patriottismo da banda domenicale e fanfara di reggimento, resta Radetzky, cui Johann Strauss padre dedicava nel quarantotto il *Radetzkymarsch*, quella musica che risuona di baionette e di cucchiaioni da cucina da campo, e che con la sua suggestiva cadenza personificherà quasi l'anima stessa dell'impero.

Ma la poesia di Grillparzer è tutt'altra cosa di questi facili canti. Conformemente al suo carattere e alla sua visione profondamente religiosa, anche se schiettamente laica (anzi anticlericale), egli aveva intravvisto nell'esercito, rimasto compatto in mezzo al disordine, l'unico vincolo della patria, e l'obbedienza di quelle schiere gli era apparsa come qualcosa di religioso, come una religiosa unità, come il tutto cui egli aspirava e che in fondo era l'armonioso tutto dell'impero. «In deinem Lager ist Österreich»; lì viveva ancora lo Stato, l'antica piramide imperiale.

Aus Torheit und aus Eitelkeit
Sind wir in uns zerfallen,
In denen, die du führst zum Streit,
Lebt noch Ein Geist in Allen.
.....
Der Bürger deiner wandernden Stadt,
Er weiss, diese Stadt ist sein Alles [379](#).

Proprio nel fervore della guerra s'era conservata l'antica virtù gerarchica austriaca, il primo comandamento del decalogo absburgico: l'obbedienza. «Obbedire significa vera pace nella battaglia» [380](#).

Ma soprattutto nell'esercito non era ancor penetrato il disgregatore particolarismo nazionale, che Grillparzer da buon suddito danubiano odiò con tutte le sue forze: «Quelli che Dio creò come slavi e magiari, non litigano perfidamente a motivo di parole, ma obbediscono anche se il comando del generale suona in tedesco, perché "Avanti!" è anche ungherese e boemo» [381](#). Anche Gilm dirà che Radetzky significa unità della patria, anche Grün celebrerà il maresciallo [382](#) ma solo la poesia di Grillparzer presenta questa fisionomia religiosa, così come a carattere religioso era il principio absburgico del superamento delle nazionalità in un'unità. L'esercito, mistura delle genti dell'impero, sarà il principale strumento di questa politica che cercava di contenere le forze centrifughe, e la letteratura

patriottico-militare ne è il riflesso. Per Grillparzer si trattò di uno spontaneo slancio del cuore, di un'espressione del suo contraddittorio conservatorismo. Certo egli dimostrò di sentire fortemente la particolare unità della sua patria, e di amarla intensamente.

Als ich noch ein Knabe war,
Rein und ohne Falte,
Klang das Lied mir wunderbar,
Jenes «Gott erhalte»
.....
Und nun müd und wegeskrank,
alt, doch auch der alte,
Sprech' ich Hoffnung aus und Dank
Durch das: «Gott erhalte»! [383](#).

E quell'amore quasi puerile per la sua patria perdurò sempre in lui ma non gli impedì di rilevarne le deficienze e di coglierne le contraddizioni. Così, con un duplice sentimento di attrazione e ripulsa salutava Vienna:

Schön bist du, doch gefährlich auch,
Dem Schuler wie dem Meister,
Entnervend weht dein Sommerhauch,
Du Kapua der Geister.
Auf deinen Fluren geht sich's weich,
Und Berg'und Wälder breiten
Rings um dich her ein Zauberreich,
Durch das die Ströme gleiten
.....
Man spricht nicht, denkt wohl etwa kaum
Und fühlt das Halb-Gedachte
Dazu dein Volk, ein wackres Herz,
Verstand, und vom gesunden,
Das sich mit Märchen und mit dem Scherz
Der Wahrheit Bild umwunden [384](#).

Il mito di Vienna spensierata e felice perdeva così ogni carattere di convenzionale cliché, e assumeva un doppio volto obliosamente lieto e dolcemente corruttore: Capua degli spiriti. Ma ben più tragica doveva essere la visione che del suo mondo il poeta dava con i suoi due drammi maggiori, la *Libussa* e il *Bruderzwist*.

La *Libussa* ³⁸⁵, favola tragica piena di amaro pessimismo e di troppo lontana speranza, è forse il dramma più religioso della letteratura austriaca. Di una religiosità, s'intende, tutta particolare, cosmica e mitologica, che anzi non vi mancano accenni di polemica nei confronti del cristianesimo. Una fiaba delle origini – la fondazione della città di Praga – che s'allarga a desolata visione escatologica. Le origini della capitale boema avevano già ispirato Zacharias Werner e Brentano, e lo stesso Grillparzer aveva abbozzato su tale argomento un dramma giovanile, la *Drahomira*; in genere la vecchia città ceca costituì in tutta la letteratura austriaca, anche successiva, un tema particolarmente suggestivo. La vicenda leggendaria della solitaria veggente che per umano amore e senso del dovere si strappa alla vita contemplativa, cerca di fondare un regno matriarcale retto da amore e cosmica armonia e alla fine profetizza il desolato avvenire dell'umanità, è una delle più passionante elegie uscite dalla penna di Grillparzer. Elegia più che tragedia, per il tono di dolente rimpianto per la pace e l'età dell'oro che la pervade, perché non v'è un vero urto tragico ma piuttosto uno struggente e tacito vagheggiare, una silenziosa sconfitta davanti alla vita e alla storia. Si potrebbe forse chiamarla idillio tragico, per l'incanto tranquillo di quelle silenziose foreste, di quelle genti primitive fra le quali si svolge l'azione.

Non soltanto l'imperativo che spinge Libussa ad agire fallisce perché l'azione reca in sé brama ed egocentrico particolarismo, e si ha quindi il vecchio tema grillparzeriano della rinuncia all'attività, ma si ha quasi l'impressione che non vi sia vera azione nel dramma, che tutto sia solo un vagheggiamento interiore. Lo scenario di gran parte della poesia austriaca sarà spesso un paesaggio interiore, un paese dell'anima in cui tutto avviene nell'intimo più che riversarsi all'esterno in tumultuosa attività.

Nel *Bruderzwist* ci sarà un imperativo categorico all'inazione, qui c'è ancora una contrastata antinomia tra il dovere del fare – come dice Libussa alle sorelle che le rimproverano la contaminazione col mondo – e la vera pace dell'uomo. Libussa vuol regnare sugli uomini secondo una legge di materna comprensione: «In futuro qui regnerà soltanto la confidenza filiale» ³⁸⁶. Avvolta nella leggenda delle origini ritorna qui l'idealizzazione tipicamente absburgica dell'arte di governare, il vincolo fiducioso e affettivo che però nella tragedia assume un aspetto mistico e matriarcale, di una comunione nel cosmo come in un grembo materno. Il dramma di Libussa sfugge a ogni precisa caratterizzazione, oscillante come esso è tra

pensieri religiosi, panteistici quasi, idee herderiane intorno alla primitiva corallità popolare e uno sfondo di pessimismo e di sfiducia nel progresso in cui si ritrova una nota profondamente austriaca.

Il destino di Libussa e del suo governare non può essere che quello di una vox clamantis in deserto, inascoltata nella sua ispirazione. Non quel vago e indefinito amore universale vogliono gli uomini, ma ognuno esige il suo diritto. È contro questa parola atea ed egoistica insorge l'addolorata ira di Libussa. «Di tutte le parole usate dal linguaggio, non ne odio nessuna come questa, diritto. È tuo diritto, se il tuo campo dà frutti? Se tu non cadi morto in quest'attimo? Hai il diritto di vivere e di respirare? Io vedo dovunque grazia, beneficio [...] e questi vermi mi parlano di diritto? Aiutare il povero, amare il fratello, questo è il tuo diritto o piuttosto il tuo dovere. Diritto è soltanto l'adorno nome di ogni ingiustizia che la terra contiene» (p. 361). Ora, come ha rilevato il Vincenti, qui non parla soltanto la mitica veggente boema, ma lo stesso Grillparzer «cui era odiosa la rivendicazione dei diritti, in oblio e magari spregio dei doveri umani» ³⁸⁷. E parla anche la religione gerarchica dell'idea absburgica, la democrazia «dall'alto»; il vecchio mondo che tentava di difendersi dai nuovi, insopprimibili principî che la rivoluzione di Francia, e la civiltà moderna, avevano vittoriosamente affermato e diffuso. E contro la legge e l'inalienabile diritto che facevano di ogni suddito un cittadino, s'invocava la dolce evasione dell'armonia religiosa e della grazia.

Di fronte a tali pagine si dovrebbe forse rivedere l'abusata definizione di Grillparzer giuseppino: qualifica che ha in sé molto di esatto ma va probabilmente ridimensionata.

Per le vergini sorelle di Libussa libertà significa non certo responsabile attività e partecipazione alla vita, ma la vecchia saggezza absburgica del sottomettersi a qualcosa di superiore, l'antititanica misura: «Chi conosce i suoi limiti, è l'uomo veramente libero [...]. C'è una sola cosa che legghi le diverse opinioni, la *Ehrfurcht*... [...]. Che uno sia signore, è voce del cielo, poiché egli ha creato l'uomo per la obbedienza» ³⁸⁸.

Quando lo sposo, Primislao, vorrà fondare una città, la futura Praga, quelle mura parranno a Libussa una divisione foriera di odio e di contese, una separazione dall'indifferenziata armonia primitiva del Tutto. È in fondo, come si vede oltre la trasparente allegoria, il tempo nuovo individualista che distrugge l'unitario edificio medievale, l'armoniosa cattedrale. Ma si tratta soprattutto di un atteggiamento tipico di una civiltà

feudale al tramonto, che, incalzata dalla nuova realtà borghese cittadina, evade fantasticamente in un idillio agreste, in un mondo contadino immutabile e senza tempo. In una profetica estasi Libussa ha la visione del futuro della città, del mondo. È una pagina che, come è stato osservato ³⁸⁹, è quasi staccata dal contesto del dramma ed esprime direttamente il pensiero di Grillparzer. Vari elementi del pensiero settecentesco confluiscono in questo vaticinio della regina boema, ma quello che ci interessa è la svalutazione, il rifiuto in blocco della storia. Questa appare come un radicale e totale scadere della felicità primitiva, come un progressivo imbarbarimento mascherato da illusorie conquiste materiali, come lo sfrenarsi delle distruttrici ambizioni particolaristiche.

Gehütet hab'ich euch, dem Hirten gleich
Der seine Lämmer treibt auf frische Weide.
Ihr aber wollt nicht mehr gehütet sein,
Wollt selbst euch hüten, Hirt zugleich und Herde ³⁹⁰.
.....
Nich Ganze mehr, nur Teile wollt ihr sein... ³⁹¹

Desiderio di autonomia e di indipendenza si chiama questo imbarbarimento dell'umanità, che è poi il cammino della storia stessa.

Tale antistoricismo poteva allora celebrarsi solo in terra austriaca, per bocca del suo più grande poeta. Grillparzer detestò profondamente l'idealismo storicistico di Hegel, che aveva cominciato a studiare nel 1832, e per tutta la sua vita ebbe la più sprezzante avversione per quella filosofia, che era poi la religione dell'Ottocento.

In tale astio avevano parte determinante una secolare tradizione antifilosofica, antintellettualistica austriaca, e tutto l'animus di un consapevole suddito absburgico. Nella monarchia danubiana storia significava memoria e tradizione, retrograda e nostalgica consapevolezza del passato che determinava il presente non come naturale eredità ma come ossessione, come irrigidito modello. Storia era il profumo di vecchiezza dei palazzi barocchi, le gesta eroiche delle lotte con i turchi e le antiche incoronazioni imperiali, se non il rituale di corte o le tradizioni popolari, sempre vive e fresche. Lo storicismo, una filosofia della storia volta al futuro anziché al passato, la cui dialettica non lasciava immobile alcuna delle vecchie memorie cristallizzate, si poneva davanti al suddito absburgico, e ancor più al poeta, come la codificazione del ritmo distruttore,

come la legge che inesorabilmente determinava il superamento, e con ciò lo sfacelo di quel mondo austriaco.

Filosofia individualizzante e moderna, lo storicismo recava con sé l'instabilità di quegli statici valori idolatrati, recava con sé il risveglio delle individualità storiche, delle forze liberali che avrebbero finito, molti anni dopo, per abbattere il mondo asburgico. «Si sciolgono gli antichi legami delle creature, smisurato e informe diviene ciò che era benignamente limitato» ³⁹² lamentava Libussa, dolendosi dell'infrangersi del vecchio universalismo. E alcune sue parole alludevano in particolare alla precisa origine, o meglio al punto culminante di quel decadere, alla febbre della Rivoluzione: «E la bassezza prenderà il nome di libertà, l'oscura invidia menerà vanto chiamandosi uguaglianza» ³⁹³. E in ultimo veniva anche vaticinato il dominio del rozzo popolo slavo dagli occhi glauchi, ultimo affacciato alla ribalta della storia: «Quelli che a lungo hanno servito, infine avranno il regno, certo vasto ed esteso, ma né grande né profondo» ³⁹⁴.

Questa pessimistica profezia del predominio slavo è particolarmente interessante, perché introduce il discorso sul concetto che Grillparzer aveva delle nazionalità. Era il tipico modo di vedere di un austriaco, che non poteva non essere avverso ai moti nazionali, il principio che «un gruppo etnico non è un popolo, come una parlata o un dialetto non sono una lingua, e chi non può star da solo deve unirsi a qualche altro» ³⁹⁵. I popoli gli apparivano dunque *Volksstämme*, e come tali e in questa accezione potevano essere oggetto di simpatia e affettuoso interesse, ma non appena sollevavano il capo, abbindolati dalle seduzioni nazionalistiche del romanticismo, attiravano subito il suo sdegno e la sua riprovazione. Sappiamo quanto ostile fu all'Ungheria, la più separatistica delle stirpi dell'impero, e come la osteggiò nella sua qualità di membro della Camera Alta. La sua conoscenza in genere delle nazionalità europee fu superficiale, e il suo apprezzamento di esse subordinato a un'equivoca valutazione della loro «letteratura»; e diceva con sprezzo che andando avanti con le concessioni persino croati e slovacchi si sarebbero messi in testa di fondare una *Weltliteratur*. E appunto i tedeschi, il *Kulturvolk*, avrebbero dovuto guidare, non asservire la compagine plurinazionale dell'impero. Era lo stesso principio di Metternich. Naturalmente, per quanto tedesco si sentisse, Grillparzer fu in violenta polemica col particolarismo prussiano e la sua sete di espansione, e anche con tutta la tradizione filosofica e culturale germanica. Insomma come si vede un pensiero contraddittorio, che si

tingeva poi di uno sbigottito sgomento di fronte allo sterminato e informe mondo slavo; un pensiero che era la tipica conseguenza della situazione absburgica. Ma ancora una volta Grillparzer sapeva sollevarsi da un pensiero contraddittorio a un grande pensiero umano e scriveva nel 1849 quei versi che oggi suonano come una profezia della paurosa barbarie, sanguinaria e istintiva, in cui finì l'età liberale, come un monito di signorile distacco razionale davvero d'altri tempi: «L'itinerario della cultura moderna va dall'umanità alla bestialità passando per la nazionalità» ³⁹⁶.

La tragedia risuona di tante parole che resteranno nella tradizione absburgica. «La cosa più difficile di questo mondo è la decisione» ³⁹⁷: è la voce di Primislao, l'uomo d'azione, che ripete – pur con intenti, diciamo così, fattivi, in quanto elogia la decisione – lo smarrito ammonimento austriaco sulle difficoltà dell'agire. E Libussa, la contemplante che ha voluto agire nel tempo, si ritrova impotente, capace soltanto di benedire: «Se non posso operare nel tempo, in quello nuovo, voglio almeno impartire una benedizione – a voi, al popolo e a me stessa» ³⁹⁸. Questa impotenza tinta di religioso e chiaroveggente amore sarà una delle principali componenti della leggenda imperiale austriaca, da Rodolfo a Francesco Giuseppe.

La «sapienza amara di conservatore pessimista» ³⁹⁹ di Grillparzer echeggia in tutto il dramma. E quella speranza finale, escatologica della visione di Libussa, speranza in un ritorno all'età dell'oro e all'armonia primigenia, non è certo una fede attiva nel futuro, ma un'illusione che nasce dal più sconsolato pessimismo.

Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
die Zeit der Seher wieder und der Begabten ⁴⁰⁰.

Veggenti e ispirati potevano essere, già all'inizio dell'età francogiuseppina, soltanto profeti del tramonto. E poeta della fine, delle cose ultime fu Grillparzer, nel più potente dei suoi drammi, il *Bruderzwist*.

8. «Ein Bruderzwist in Habsburg».

Ein Bruderzwist in Habsburg ⁴⁰¹, il dramma degli inutili sforzi di Rodolfo II per impedire lo scoppio della guerra dei trent'anni, è certo la più grande opera poetica di Grillparzer. Un fascino pesante ed oscuro, un'atmosfera di stagnante immobilità gravida di rovina e sfacelo imminenti, emanano dalla

tragedia piú «absburgica» che il poeta viennese abbia scritto. È stata giustamente osservata la presenza di una intensa suggestione imperiale-spagnola, del fasto silenzioso e corrosivo dal tempo di Carlo V; e infatti intorno alla tacita figura dell'imperatore, perennemente chiuso nel suo castello di Praga e nella sua solitudine, si accampa una greve stanchezza, un cupo splendore e un anelito all'oblio che rievocano il torpore e la mortale tristezza dell'Escorial. Mai la poesia di Grillparzer è stata così profonda, così struggente nell'evocare l'opera irreparabile del tempo e l'impotenza di una veggente saggezza, nel far sentire il filo sottile della storia che sfugge dalle mani degli uomini e passa tanto piú alto di essi, travolgendoli senza remissione. Ed è il canto del cigno del pathos imperiale austriaco, baluardo di ordine e chiaroveggenza contro un'onda cieca e troppo forte. Intorno a Rodolfo II, la cui indecisione Grillparzer riscatta a superiore comprensione, ruotano eventi e uomini, ciechi strumenti della grande ruota del desiderio e del disordine: la libidine del figlio don Cesare, la lotta contro i turchi, il fremito libertario dei protestanti e il fanatismo dei cattolici, le aspirazioni del popolo e la febbre d'azione del fratello Mattia, l'incombere della guerra fraterna e gli intrighi dei cortigiani. Unico savio nella sua torre solitaria, l'imperatore, la cui ostinata inazione è il solo rimedio per non far scoppiare, o almeno per ritardare, la guerra religiosa.

Ma questo motivo, per dir così, immediato e particolare, non è che il simbolo di un'altra lotta, che era anche la lotta degli Absburgo dell'epoca di Grillparzer: quella contro il tempo, nemico e diverso. «So dringt die Zeit, die wildverworne, neue...» ⁴⁰² e distrugge ogni venerazione per i costumi dei padri, per tutto ciò che v'ha d'alto e di lieto, distrugge il tempo divino per edificare un idolatrico vitello da adorare.

Das Neue drängt
Die alternden Geschlechter sterben aus,
.....
Siehst du? So lohnt die Welt für unsre Sorge.
Sie saugt uns aus und findet uns dann welk,
Indes sie prangt mit unsern besten Kräften ⁴⁰³.

Anche gli anni di Grillparzer e tutta l'ultima stagione dell'impero austriaco segnarono una lotta col tempo, e il poeta ha reso con ineguagliata efficacia il senso rovinoso della storia e della fine di tradizioni, salde e sicure, insomma uno degli aspetti del dramma della monarchia danubiana.

Abbiamo spesso parlato di temi fondamentali, parole e sentimenti emblematici come ordine, immobilismo, statica grandiosa. Ma tutto ciò acquista nel *Bruderzwist* un rilievo e un'intensità particolari. L'ordine eterno e prestabilito, che solo in terra non ha più patria: «Dio però ha istituito l'ordine» ⁴⁰⁴. Il sistema gerarchico di sempre, per cui l'uomo debole trova la sua forza nel tutto, in ciò che i suoi padri hanno creduto e che i suoi figli ancora continueranno a credere. La solenne *Ehrfurcht* che scompare dal mondo. Sono questi gli ideali amati e declinanti, preludio alla fine. In questa luce anche l'esigenza protestante del libero esame e le confuse aspirazioni popolari sono un male. La religiosità individuale è in realtà *Eigendunkel*, *Eigensucht*, folle ambizione di giudicare le cose divine: «Non abbiate l'ardire di sofisticare sulla verità divina» ⁴⁰⁵. Questa fede tradizionalistica acquista tanto maggior rilievo, in quanto il Kaiser è ben lungi dall'essere un fanatico cattolico, come per esempio l'arciduca Ferdinando, e anzi sarebbe tollerante, ma deve per necessità opporsi a ogni affermazione individualistica. Così per lui l'uomo nella folla diviene solo una bestia, il popolo è un inconsistente insieme di zeri, la libertà significa scioglimento dei sacri vincoli, disordine e anarchia, così come il diritto è una bestemmia contro la grazia e la lusingatrice uguaglianza conduce a barbarie: «finché tutti saranno uguali, già, perché tutto sarà caduto in basso» ⁴⁰⁶. È raro trovare in un poeta dell'Ottocento una così radicale sfiducia nella libertà, e nella sua capacità di autocorreggersi e autoguidarsi, e forse tale voce poteva alzarsi unicamente in Austria. Certo occorre sottolineare come tale visione non sia in questo dramma mero contenuto, una posizione ideologica staccata dall'ispirazione estetica; al contrario essa è la sorgente stessa e il punto di partenza della poesia, fa tutt'uno con essa e contribuisce a creare il clima così desolato, cupo e affascinante della tragedia. Il tema poetico principale dell'opera s'identifica col «messaggio», col monito morale, e cioè col grande immobilismo absburgico.

Fin dall'inizio la figura dell'imperatore appare rigida e immota, come immersa in una spirituale penombra e paralizzata da un'immutabile etichetta. Nella grande follia dinamica lo *stiller Kaiser* propone la sua incrollabile panacea, la consapevolezza che ogni passo, come dirà più tardi Werfel, conduce all'abisso. «Inoltre ci sono situazioni in cui un passo in avanti e uno indietro sono egualmente rovinosi. Allora ci si mantiene quieti e si attende» ⁴⁰⁷.

Molti anni dopo, gli scrittori austriaci celebreranno la profetica intelligenza di Francesco Giuseppe, la sua riluttanza ad apporre quella firma che doveva scatenare la guerra mondiale; ciò che Grillparzer attribuisce al suo imperatore, «la consapevolezza che nell'azione, quale essa sia, sta la miccia che fa esplodere con fragore questa mina fino al cielo» ⁴⁰⁸. A prevenire ogni liberale protesta contro il quietismo immobile che ristagnava ogni energia del paese, nasceva la celebrazione religiosa di ipotetiche virtù superiori, il mito secondo il quale ogni decisa prontezza dell'arte di governare era solo incoscienza, superba leggerezza e attivismo irrazionale; e s'innalzava l'elogio della circospetta cautela. È il tema dell'Austra-Cina, del bizantino stile di vita «vedendo nella saggia esitazione l'unica salvezza» ⁴⁰⁹. Non c'è nessuna opera letteraria che abbia contribuito con tanto pathos, tanta poesia al mito absburgico; il *Bruderzwist* sta veramente al centro di tutta questa tradizione. Il dramma della frantumata unità – che qui è colto nel preciso momento del suo svolgersi – ritornerà, con enormi diversità ma con ossessiva insistenza, fino a un Karl Kraus, fino al mondo disorientato de *L'uomo senza qualità*.

Un sospiro di consapevole impotenza suggella tutto il senso del *Bruderzwist*, quelle parole di Rodolfo: «Io non posso, non voglio» ⁴¹⁰. Così l'imperatore vive fuori del mondo, a vigilare nella sua torre contemplando le stelle, perché mescolarsi al mondo, operare, vivere nel tempo significherebbe per lui morire. Il Nadler ha chiamato questa opera «Kassandra-Tragödie» ⁴¹¹, tragedia di una voce inascoltata. Così in tutto il mito Francesco Giuseppe sarà una figura cassandrica, dall'inutile consapevolezza, dal dolore veggente ma incomunicabile e che si può solo sopportare con dignità, quella dignità che agli Absburgo fu più cara del potere e del progresso.

Come Metternich, Rodolfo avrebbe potuto dire: «Io sono l'uomo di ciò che era» ⁴¹², con illusoria speranza di sopravvivere; ma il tempo lo inghiottiva e mutava più rapido di lui, proprio come accadeva al grande cancelliere ⁴¹³.

Il dramma di Rodolfo II è il dramma della grande illusione austriaca, il più patetico sforzo di mitizzare come saggezza superiore le reali debolezze. La profezia delle imperiture glorie di Casa d'Austria suona come il compendio di tutta la mediocre e sapiente, cauta e poco appariscente arte di governare absburgica:

Mein Haus wird bleiben, immerdar, ich weiss,
Weil es mit eitler Menschenklugheit nicht
Dem Neuen vorgeht oder es hervorruft,
Nein, weil es, einig mit dem Geist des All,
Durch Klug und scheinbar Unklug, rasch und zögernd,
Den Gang nachahmt der ewigen Natur ⁴¹⁴.

È quel patetico *Unklug*, la vantata rinuncia a ogni genialità, il titolo di gloria di cui si adorerà il declinare dell'impero. Si tratta di un attributo in cui si nasconde anche un tacito soffrire, la concezione di un imperio come croce dolorosa, di un sovrano colpito dal destino: e sarà, anche questo, un carattere essenziale di tutto il mito di Francesco Giuseppe, e il principale velo della triste realtà storica dei suoi anni.

E così il mito si ammanta di quell'anelito all'impersonalità, al dissimularsi in Dio e nella dignità regale: che è il pathos di Rodolfo II allorché sogna quel fantastico Ordine di Cavalieri dal motto «Nicht ich, nur Gott» ⁴¹⁵.

Se, come è stato detto, tempo e popolo sono lo spazio ideale della poesia di Grillparzer ⁴¹⁶, essi sono ormai rispettivamente divenuti un inarrestabile elemento distruttore e un'armonia infranta e irripetibile. Non si può ricavare, da questo tormentoso amore del passato, un preciso pensiero politico; certo Grillparzer vi mostra ancora una volta la sua estraneità all'ideologia liberale. Non c'era nulla infatti di così lontano da lui come la religiosa fede nella libertà come ideale morale conduttore della storia; perfino le idee democratico-radicali non gli erano così avverse. Si potrebbe usare anche per lui il termine introdotto dallo Srbik per Metternich, quello di *Hochkonservativismus* ⁴¹⁷, un termine volutamente più religioso che politico, il cui maestoso, appassionato e inane contenuto è sottolineato dal medesimo storico, in un confronto col pensiero conservatore inglese, che poggiava su una concreta base politico-economica anziché su antiquate idealità.

La tentazione dell'agire perde anche Rodolfo, allorché per difendersi acconsente a far intervenire le truppe del prediletto nipote Leopoldo, e la tragedia si conclude col tardivo ravvedimento alla pacata saggezza del fratello Mattia, mentre sta per scoppiare la guerra dei trent'anni. Così incombe e s'appresta a dilagare la distruzione, una volta scomparso l'imperatore che di sé poteva dire (e il Nadler riferisce queste parole alla funzione dell'Austria nella Mitteleuropa):

Ich bin das Band, das diese Garbe hält,
Unfruchtbar selbst, doch nötig, weil es bindet [418](#).

9. Gli ultimi anni.

Gli ultimi anni di Grillparzer furono, nonostante i riconoscimenti, anni di amarezza e di solitudine, e si accentuò in essi il cruccioso pessimismo del poeta, chiuso nel suo ipocondriaco isolamento e infine anche nella sordità. La grande vena creativa sembra spenta; soltanto rifacimenti e correzioni di drammi precedenti o amari taglienti epigrammi testimoniano del vecchio genio. Eppure erano anni densi di vita e di eventi, e anzi il poeta partecipava più attivamente alle sorti dello stato e della dinastia, fino a entrare nel 1861 alla Camera Alta, ove condusse battaglie centraliste, in ispecie contro le richieste ungheresi, e anticlericali, contro il concordato del '55.

Erano anni fervidi e inquieti che vedevano fallire uno dopo l'altro i vari tentativi di assestamento, ognuno annullato da quello successivo: il centralismo assolutista, germanizzatore ma sensibile ai problemi sociali di Bach, il federalismo su basi feudali e conservatrici lanciato col Diploma d'ottobre del '60, il centralismo liberale e tedescofilo di Schmerling instaurato con la Patente del febbraio '61. Nel 1857 un nuovo piano edilizio faceva scomparire il volto della vecchia Vienna e Strauss gli dedicava la sua *Demoliererpolka*, dopo che aveva già espresso il suo lealismo dinastico componendo per Francesco Giuseppe la marcia *Viribus unitis*. Sorgevano nuovi saloni da ballo, come il *Sofienbadensaal*, l'*Amorsaal*, l'*Harmoniensaal* che irradiavano un fascino godereccio in tutta Europa. Il primo maggio del '65 si apriva la Ringstrasse che dava il nome a tutto uno strato sociale, la *Ringstrassenbourgeoisie* ricca e innamorata dell'arte, che cominciava ad esplicare una fiorente attività di credito. Banchieri danarosi come gli Schnapper, i Biedermann, i Wertheinstein aprivano agli artisti i loro saloni dorati e rossocupi, alle cui pareti pendevano i quadri di Carl Rahl, mentre Makart cominciava a dipingere i suoi mazzi di fiori che avrebbero dato il nome a un'intera epoca. Un oblioso estetismo conquistava una società dalle fragili basi; Strauss componeva i suoi più bei valzer come *Morgenblätter*, *An der Schönen Blauen Donau*, *Geschichten aus dem Wienerwald*, *Wienerblut* [419](#). L'antica favola musicale viennese, che aveva dato Wenzel Müller, Raimund e la *Melusine* di Grillparzer, si trasformerà

nell'effervescenza dell'operetta, nello spumeggiante abbandono dei valzer: indizio di un decadente e tenero obliarsi di una società che sarà, come vedremo, una nota fondamentale del mito absburgico nella sua ultima stagione. E sotto l'idillio covava l'instabilità, politica e sociale, scandita da guerre perdute e da contrasti amministrativi. Solo il riscatto dei contadini dagli oneri feudali fu un'opera salda e durevole, che assicurò allo stato una certa stabilità delle province.

Uno scrittore per certi aspetti interessante, e che fu amico di Grillparzer, è Ludwig August Frankl. Egli descrisse con appassionata cura la comunità israelitica di Vienna, le sue tradizioni e tribolazioni e la sua partecipazione alla vita dell'impero. Più che le poesie ebraiche ⁴²⁰, folte di echi biblici, è suggestiva la sua storia degli ebrei viennesi ⁴²¹. È uno studio minuzioso e affettuoso, ispirato da un profondo amore della propria gente e da un sincero patriottismo absburgico, in cui Frankl rievoca le persecuzioni dei propri confratelli, ne vanta il fedele lealismo all'Austria ed elogia lo stato danubiano «in cui [...] un più luminoso presente circonda gli ebrei» ⁴²². Particolarmente suggestive sono le descrizioni di certi ambienti, di certe figure, che ritorneranno nella successiva letteratura austriaca e costituiranno uno dei più tipici mondi all'interno di questa. Così per esempio l'immagine di un vecchione ebreo, patriarca della comunità, dai capelli bianchi coperti da un berretto a due punte, che s'aggira avvolto in uno scuro mantello e con la Bibbia sotto il braccio: «egli conosceva tutti quelli che appartenevano alla comunità, benediva i neonati [...] recitava salmi per i loro genitori quando questi erano gravemente ammalati [...] e l'estrema preghiera quand'erano in punto di morte. Egli era l'albero genealogico ambulante della comunità» ⁴²³. L'ambiente ebraico, tacito e oscuro, è una presenza ricca di fascino del mondo e della letteratura absburgica, e ne incarna quasi l'aspetto europeo-orientale e l'umanità stanca e triste. Particolarmente gli scrittori della Galizia lo ritrarranno nelle loro opere, da Sacher-Masoch a Roth.

Ancor più notevole sotto questo profilo è un'altra opera di Frankl, *Der Primator* (Prag-Wien 1861), un poema in sei canti ambientato a Praga. La poesia della vecchia Boemia s'intreccia, in un'atmosfera notturna e prettamente slavo-orientale, a quella del popolo ebraico; Praga dalle cento torri e il ghetto in perenne angoscia. «La città di Libussa dalle cento torri, giace oscura nel sonno» ⁴²⁴. V'è un efficace contrasto tra i Wladiki ubriachi e feroci, che costringono il Primator, cioè il capo della comunità israelitica,

a battezzarsi, e l'ambiente ebraico, squallido e ricchissimo, con i rabbini dalle barbe d'argento che giurano sulla Thorà e salutano con la preghiera la sposa del sabato; un ambiente ove s'incontrano fanatismo religioso e savia tolleranza, il Bet-Din ⁴²⁵ e il vecchio Golem dormiente.

Frankl, tutto teso nel suo enfatico poetare a una religione libera e aperta, tollerante e umana, poteva, pur col ricordo delle passate persecuzioni, riconoscere nell'impero una buona patria per i propri fratelli di razza. Queste operette di Frankl sono cose in ultima analisi scialbe, che non vanno oltre una descrittiva folcloristica. Poi dalla Rutenia, dalle terre orientali giungeranno voci di scrittori più inquieti, e nascerà la grande narrativa ebraica austriaca.

Intanto un dominato *Bruderzwist* nella famiglia imperiale stava tessendo il destino d'un uomo, che a Grillparzer fu assai caro: Massimiliano del Messico. La tragica fiaba dell'arciduca sognatore e raffinato, travolto da eventi che egli non poteva, nonché frenare, capire, è divenuta uno dei temi più noti della leggenda absburgica, ha ispirato Werfel e Friedrich Schreyvogel, coreografi e registi, fino a smarrire nella favola del principe il volto dell'uomo.

Romantico reazionario e illuminato liberale, amante dell'incantato oblio di Miramare e nostalgico di imprese lontane, Massimiliano, fu uomo molto interessante e vivo, preso fra opposti desideri e privo di ferma volontà. Il viaggiatore che a Bahia, nel 1860, scriveva pagine umanissime e piene di fuoco contro la schiavitù dei negri, che a Gibilterra trovava accenti di incredibile modernità criticando l'inumano sistema carcerario, era il medesimo che a Granada sulla tomba di Ferdinando e di Isabella s'abbandonava a visionari sogni di impossibili imperi. A questo umano e aperto discendente di imperatori mancò proprio la grande virtù della sua famiglia, l'incrollabile fermezza e inalterabilità, quel saper stare al proprio posto e nei propri limiti che diedero una certa grandezza al suo mediocre fratello Francesco Giuseppe. Ed egli visse, gentile ed irrequieto, per metà principe colto e moderno e per metà *Walzerkönig*. Fu anche uno scrittore elegante, nei suoi diari e nei suoi versi che mostrano una tensione heiniana fra desiderio di pace e amore delle lontananze, una dolorosa inquietudine pervasa di malinconia ⁴²⁶. E si paragonava volentieri a un uccello dall'ala ferita, invano bramoso di volare ⁴²⁷.

Ma più dei suoi versi – fra cui interessante una poesia rivolta alla patria ed esaltante la sua compagine sovranazionale – meritano attenzione i suoi

aforismi, note di vario genere buttate in fretta sulla carta e in cui mostra talora un'acuta comprensione dei tempi nuovi, un distacco dalle tradizioni stupefacente in un arciduca della vecchia Austria, in un fratello di Francesco Giuseppe.

«Rigidezza non è mai forza» ⁴²⁸ annotava pensieroso, e pensando al suo paese scriveva una frase che racchiudeva tutta la vecchia e pesante stanchezza dell'impero asburgico: «Gli stati invecchiati s'ammalano di ricordi» ⁴²⁹. Poco più tardi i poeti austriaci, da Hofmannsthal a Trakl, cominceranno a sentire questo autunno, questo declino troppo gravido di memorie.

Massimiliano morì, usurpatore patetico e velleitario, rifiutandosi di farsi tagliare la bella barba asburgica a scopettoni, dopo aver conferito l'ordine della Guadalupa al suo amico Grillparzer, col quale era stato anche in corrispondenza.

Il vecchio poeta soffrì per la sua morte, come aveva sofferto per gli altri colpi che s'erano abbattuti sull'impero: il '59, il '66 che sentì come inizio della fine, il '67 che vide il sorgere della monarchia austro-ungarica, da lui salutata con amarezza. Fu, e sentì di essere, il poeta di un mondo al tramonto: «Ich bin ein Dichter der letzten Dinge» ⁴³⁰.

Morì come suddito dell'Austria-Ungheria. L'ultima stagione dell'impero era incominciata, la più tipica e contraddittoria, immobile e piena di sussulti, il mondo *k.u.k.*

Il predominio ungherese aumentava i contrasti nazionali, le confuse inquietudini degli slavi, e quella società acquistava sempre più i colori dell'operetta. Grillparzer morì ancora lontano dalla fine, autentico signore della vecchia Europa pieno di tristi presagi, che aveva tanto amato la giusta misura. E in lui s'era rispecchiato un intero mondo.

Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn
So wirst du, was ich schrieb und wer ich bin, verstehn.

²⁹¹ C. A. MACARTNEY, *The Austrian Empire and its Problems 1848-67*; in *The New Cambridge Modern History*, X, *The Zenith of European Powers 1830-70*, Cambridge, p. 522.

²⁹² Lettera da Praga dell'11 aprile 1848; cit. in L. NAMIER, *op. cit.*, p. 129.

²⁹³ *Ibid.*, p. 42.

²⁹⁴ *Die Universität*.

²⁹⁵ *Neues Volkslied - Ferdinand, der erste konstitutionelle Kaiser.*

²⁹⁶ Cfr. A. GRÜN, *Dem Erzherzog Reichsverwehser*; R. HAMERLING, *An Erzherzog Johann ecc.*; cfr. in genere il vol. V della Politische Dichtung, *Die Dichtung der ersten deutschen Revolution*, a cura di E. Underberg, Leipzig 1930.

²⁹⁷ Per esempio *Sieht an uns hier in kriegerischer Tracht, Mein Vaterland.*

²⁹⁸ In *Stationes meiner Lebenspilgerschaft*, 1889, ora in R. HAMERLING, *Ahasver in Rom*, a cura di H. Rieder, Graz-Wien 1939.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 117.

³⁰⁰ Lettera alla madre del 16 marzo 1848, ora in H. VON GILM, *Familien- und Freundesbriefe*, a cura di M. Necker, Wien 1912.

³⁰¹ In *Erinnerungen aus Alt-Wien.*

³⁰² *Ibid.*, p. 276.

³⁰³ *Ibid.*, p. 274.

³⁰⁴ BAUERNFELD, *op. cit.*, p. 297.

³⁰⁵ BAUERNFELD, *op. cit.*, p. 297.

³⁰⁶ *Einigung*, estate 1848, in *Die Dichtung der ersten deutschen Revolution cit.*, p. 114.

³⁰⁷ *Der gute Hirte*, giugno 1848.

³⁰⁸ *Meine Erinnerungen aus dem Revolutionsjahre 1848*, in *G. W. cit.*, vol. IX, Wien 1925.

³⁰⁹ L. VINCENTI, *Grillparzer e la libertà*, Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino, vol. 92, (1957-58), p. 33.

³¹⁰ *Meine Erinnerungen aus dem Revolutionsjahre 1848*, in *G. W. cit.*, p. 289.

³¹¹ *Ibid.*, p. 293; trad. di L. Vincenti, *op. cit.*, p. 35.

³¹² *Ibid.*, p. 34.

³¹³ *Ibid.*, p. 271; trad. di L. Vincenti, *op. cit.*, p. 32.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 295.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 294.

³¹⁶ Cfr. i ricordi del '48 di Metternich: «I fatti di marzo sono stati l'opera di studenti traviati, di qualche rissoso appartenente a varie classi sociali, e di un certo numero di borghesi che hanno la mania di parlare senza conoscere gli avvenimenti che interessano il mondo» (*Memorie cit.*, p. 243).

³¹⁷ *In ein Stammbuch* (1844); *S. W. cit.*, vol. II, Wien 1923, p. 124; «Se hai visto dal Kahlenberg il paesaggio intorno a te, capirai ciò che ho scritto e ciò che sono».

³¹⁸ G. BAUMANN, *op. cit.*, p. 4.

³¹⁹ Per esempio il volume di EMIL KUH, *Zwei Dichter Österreichs: Franz Grillparzer Adalbert Stifter*, Pest 1872.

³²⁰ P. AUERNHEIMER, *Grillparzer, der Dichter Österreichs*, Wien 1948; W. KOSCH, *Österreich im Dichten und Denken Grillparzers*, Nijmegen 1946.

³²¹ Per esempio P. KURANDA, *Grillparzer und die Politik des Vormärzes (Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft)*, 1926); R. BACKMANN, *Grillparzer als Revolutionär* («Euphoriön», XXXII [1931]); M. RASSEN, *Der Bann des Staates bei Grillparzer (Deutsche Vierteljahresschrift für*

Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1956), cfr. anche il cit. vol. del Bietak, e l'introduzione al cit. *Der öst. Vorm.*

³²² L. VINCENTI, *Grillparzer e la libertà* cit.

³²³ *G. W.* cit., vol. I, Wien 1925, p. 262.

³²⁴ Stampato nel 1850; *G. W.* cit., vol. I, p. 286.

³²⁵ «Conservazione di sé, rinuncia, fedeltà, perseveranza, possesso e perdita, spersonalizzazione, estraneità a se stessi».

³²⁶ *Die Ahnfrau* (1817); *G. W.* cit., vol. III, p. 76; «ah! possedere e perdere».

³²⁷ *Sappho* (1818); *G. W.* cit., vol. III, Wien 1923, p. 167.

³²⁸ *Ein Bruderzwist in Habsburg* (circa finito per il 1848, rappresentato nel 1872), in *G. W.* cit., vol. V, Wien 1923, p. 210; «non io, ma soltanto Dio».

³²⁹ W. NAUMANN, *Grillparzer-Das dichterische Werk*, Stuttgart 1956, p. 47; «Pentimento dell'agire».

³³⁰ *Selbstbiographie*, in *G. W.* cit., vol. IX, Wien 1925, p. 11.

³³¹ Trad. di C. Giulio, in F. GRILLPARZER, *Teatro*, Torino 1947, p. 104.

³³² *G. W.* cit., vol. IV, Wien 1923, p. 479; «I beni della vita sono ombre, ombre le sue gioie, ombre le parole, i desideri, le azioni» (trad. cit., p. 111).

³³³ *Ibid.*, p. 579; «La grandezza è pericolosa e la fama è vuoto trastullo; quello ch'essa dà è vana ombra, quello ch'essa prende è troppo» (trad. cit., p. 173). A proposito di quest'umanità grillparzeriana, cfr. le finissime pagine di B. TECCHI, *Le due voci*, Roma 1956, pp. 162-65.

³³⁴ L. VINCENTI, *Grillparzer e i suoi drammi*, Milano-Napoli 1958, p. 112.

³³⁵ «Denn es ist ja nicht die Tragödie eines Volkes oder der Beziehung zweier Völker» (J. NADLER, *Franz Grillparzer*, Vaduz 1948, p. 157).

³³⁶ *G. W.* cit., vol. IV, Wien 1923, p. 38; «un uomo tranquillo».

³³⁷ E. STAIGER, *König Ottokars Glück und Ende*, in *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert*, Zürich 1957, p. 166; «affabilità».

³³⁸ *Op. cit.*, p. 98.

³³⁹ *Ibid.*, p. 111; «Io ho giurato, giurato al mio Dio grande e misericordioso, che diritto e giustizia devono regnare in terra tedesca».

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 112; «Io non sono colui che avete conosciuto un tempo [...]. Mi sono spogliato di ciò che era mortale, e ora sono soltanto l'imperatore, che mai non muore...»

³⁴¹ B. VON WIESE, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg 1955 (1^a ed. 1948), p. 422, XIV.

³⁴² Cfr. E. Bagger: «... la punizione dei responsabili di una sconfitta costituiva uno dei compiti più importanti del governo austriaco» (*op. cit.*, p. 215).

³⁴³ STAIGER, *op. cit.*, p. 182.

³⁴⁴ L. VINCENTI, *Grillparzer e i suoi drammi* cit., p. 103.

³⁴⁵ E. STAIGER, *op. cit.*, p. 164.

³⁴⁶ E. STAIGER, *op. cit.*, p. 170.

³⁴⁷ *Ottokar* cit., p. 177.

- ³⁴⁸ L. VINCENTI, *Grillparzer e i suoi drammi* cit., p. 112.
- ³⁴⁹ *Diener*, atto I, *G. W.* cit., vol. IV, Wien 1923, p. 197.
- ³⁵⁰ H. VON HOFMANNSTHAL, *Rodauner Nachträge*, Zürich 1918, vol. III, p. 75.
- ³⁵¹ «Perseveranza», «irrigidimento».
- ³⁵² *Op. cit.*, p. 223.
- ³⁵³ H. VON SRBIK, *Metternich* cit., vol. I, p. 321; uso il termine «resistenza» nel significato attribuito a questa parola nell'Ottocento, per indicare una politica reazionaria in opposizione a quella liberale del «movimento».
- ³⁵⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 329.
- ³⁵⁵ *Diener*, pp. 272-73.
- ³⁵⁶ M. WEBER, *Il lavoro intellettuale come professione (Politik als Beruf)*, trad. it. d'A. Giolitti, Torino 1948.
- ³⁵⁷ G. LUKÁCS, *Tribuno del popolo e burocrate?* (1940), in *Il marxismo e la critica letteraria* cit., p. 221.
- ³⁵⁸ Cfr. H. VON SRBIK, *op. cit.*, vol. I, p. 350; «immobilismo sociale».
- ³⁵⁹ AURELIA GRUBER BENCO, *L'Austria di alcuni miei ricordi*, in «Umana», anno VI, nn. 3-4, Trieste, maggio-giugno 1957, p. 25.
- ³⁶⁰ H. VON SRBIK, *op. cit.*, vol. II, p. 295.
- ³⁶¹ Nel colloquio del 25 maggio 1859 con Josef Alexander von Hübner, cit. *ibid.*, vol. II, pagina 511.
- ³⁶² *G. W.* cit., vol. II, p. 245.
- ³⁶³ *Ibid.*, p. 219.
- ³⁶⁴ *Ibid.*, p. 221.
- ³⁶⁵ Sull'importanza dello stile di Grillparzer e la sua influenza sulla tradizione letteraria austriaca successiva, cfr. V. SANTOLI, *Storia della letteratura tedesca*, ERI, p. 279.
- ³⁶⁶ *Ibid.*, p. 219.
- ³⁶⁷ *Ibid.*, p. 222.
- ³⁶⁸ B. VON WIESE, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf 1956, p. 146.
- ³⁶⁹ G. RECKZEH, *Grillparzer und die Slawen*, Weimar 1929.
- ³⁷⁰ H. VON HOFMANNSTHAL, *Buch der Freunde*, Leipzig 1929, p. 80.
- ³⁷¹ *Feldmarschall Radetzky*, in *G. W.* cit., vol. I, Wien 1925, p. 281. Grillparzer compose molte altre poesie patriottiche, ma nessuna di tale rilievo.
- ³⁷² La principale raccolta di tali canti è quella dello SCHNEIDAWIND, *Feldmarschall Radetzky*, Augsburg 1851.
- ³⁷³ *Soldatenbüchlein der österreichischen Armee gewidmet*, 1848.
- ³⁷⁴ *Ehrenbuschn für d'öst. Armee in Italien*, ripubblicato nel 1910. A tal riguardo cfr. A. LUZIO, *Papà Radetzky* (1910), in *Studi critici*, Milano 1927.
- ³⁷⁵ *Erinnerungen an die Feldzüge der k.k. Armee in Italien in den Jahren 1848-49 in Handzeichnungen nach der Natur lithographiert und herausgegeben von den Brüdern Adam in München*, Stuttgart 1850.

³⁷⁶ RUDOLF HIRSCH, *op. cit.*, p. 40; «le sue guance son rotonde come mele, e nessuna bocca più rosea splende nel villaggio».

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 44.

³⁷⁹ «Nel tuo campo c'è l'Austria [...]. Per stoltezza e vanità ci siamo divisi fra di noi; ma fra quelli che tu conduci al combattimento vive ancora Uno spirito in Tutti [...]. Il cittadino della tua nomade città sa che questa è tutto il suo mondo» (*G. W. cit.*, vol. I, p. 281).

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 281.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 282.

³⁸² H. VON GILM, *Zur Aufstellung des Radetzky Monuments*, 1852; A. GRÜN, *Bei Radetzky's Bestattung*, 1858; da ricordare anche componimenti di Carl Meisl, Betty Paoli, ecc.

³⁸³ *G. W. cit.*, vol. I, p. 286; «Quand'ero ancora un fanciullo, puro e senza macchia, meraviglioso mi suonava quel canto *Serbi Iddio* [...]. Ed ora stanco e spossato dal cammino, vecchio ma sempre quello di una volta, esprimo la mia speranza e la mia riconoscenza col *Serbi Iddio*» (1853).

³⁸⁴ *Abschied von Wien*, 1843; *G. W. cit.*, vol. I, p. 112; «Sei bella, ma anche pericolosa, per il giovane come per il maestro; snervante soffia il tuo alito estivo, o Capua degli spiriti. Su di te si cammina morbidamente, e monti e boschi stendono intorno a te un paese incantato, attraverso il quale scorrono fiumi. Non si parla, si pensa appena e si vive col sentimento ciò che si è pensato a metà, a ciò arriva il tuo popolo, dall'onesto cuore e dalla sana ragione, che avvolge di favole e celie l'immagine della verità».

³⁸⁵ Il primo atto è del 1840; press'a poco compiuta nel 1848; rappresentata nel 1874.

³⁸⁶ *G. W. cit.*, vol. V, Wien 1923, p. 330.

³⁸⁷ *Grillparzer e la libertà cit.*, p. 49.

³⁸⁸ GRILLPARZER, *Libussa*, p. 375.

³⁸⁹ L. VINCENTI, *Grillparzer e i suoi drammi cit.*, p. 210.

³⁹⁰ GRILLPARZER, *op. cit.*, p. 427; «Io vi ho protetti, come il pastore che conduce i suoi agnelli su freschi pascoli. Ma voi non volete più essere protetti, volete proteggervi da voi, pastori e gregge ad un tempo».

³⁹¹ *Ibid.*, p. 428; «Non volete più costituire un Tutto, volete essere soltanto parti».

³⁹² GRILLPARZER, *op. cit.*, p. 428.

³⁹³ *Ibid.*, p. 430.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 431.

³⁹⁵ *Selbstbiographie cit.*, p. 179.

³⁹⁶ *G. W. cit.*, vol. II, p. 95.

³⁹⁷ GRILLPARZER, *op. cit.*, p. 368.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 424.

³⁹⁹ L. VINCENTI, *Grillparzer e i suoi drammi cit.*, p. 208.

⁴⁰⁰ «Poi sarà la volta del tempo che ora finisce, il tempo dei veggenti e degl'ispirati» (*op. cit.*, p. 434).

⁴⁰¹ Circa ultimato nel 1848, rappresentato nel 1872.

- ⁴⁰² *G. W.* cit., vol. V, Wien 1923, p. 161, «Così urge il tempo nuovo, selvaggiamente confuso...»
- ⁴⁰³ GRILLPARZER, *op. cit.*, pp. 266-67; «Il nuovo incalza, le vecchie generazioni si estinguono [...]. Vedi? Così il tempo ci ricompensa per i nostri affanni. Ci succhia e ci trova poi appassiti, mentre si gloria con le nostre forze migliori».
- ⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 212.
- ⁴⁰⁵ GRILLPARZER, *op. cit.*, p. 229; cfr. alla stessa pagina «O, prüfe nicht die Stütze, bessre nicht».
- ⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 212.
- ⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 208.
- ⁴⁰⁸ GRILLPARZER, *op. cit.*, p. 221.
- ⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 263.
- ⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 232.
- ⁴¹¹ J. NADLER, *Franz Grillparzer cit.*, p. 427.
- ⁴¹² METTERNICH, *Memorie cit.*, p. 239.
- ⁴¹³ «Die Welt wandelte sich um den Greis und er blieb der, der er gewesen war [...]. Die Zeit wuchs über Metternich hinaus und seine Uhr lief ab» (SRBIK, *op. cit.*, vol. II, pp. 84-85).
- ⁴¹⁴ GRILLPARZER, *op. cit.*, pp. 212-13; «La mia casata durerà in eterno, lo so, perché non si sforza con vana sapienza umana di anticipare o evocare i tempi nuovi, ma perché, in armonia con lo spirito del Tutto, con accortezza e apparente stupidità, rapidamente e pur esitando, imita il corso dell'eterna natura».
- ⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 210; «Non io, soltanto Dio».
- ⁴¹⁶ W. NAUMANN, *op. cit.*, p. 19.
- ⁴¹⁷ GRILLPARZER, *op. cit.*, vol. II, p. 298.
- ⁴¹⁸ *Op. cit.*, p. 208; «Io sono la catena che tien insieme questo fascio; sterile ma necessaria, perché lo lega».
- ⁴¹⁹ Rispettivamente nel 1864, 1867, 1868.
- ⁴²⁰ *Nach der Zerstörung - Hebräische Elegien*, Wien 1856.
- ⁴²¹ *Zur Geschichte der Juden in Wien*, Wien 1853.
- ⁴²² *Ibid.*, p. VII.
- ⁴²³ *Ibid.*, pp. 33-34.
- ⁴²⁴ FRANKL, *op. cit.*, Canto II, p. 12.
- ⁴²⁵ La casa del giudizio.
- ⁴²⁶ Cfr. ALDO OBERDORFER, *Massimiliano I del Messico, Scrittore*, in «Rivista d'Italia», 15 marzo 1914.
- ⁴²⁷ *Flügelahm* (1854); in *Aus meinem Leben. Reiseskizzen, Aphorismen, Gedichte*, Leipzig 1867, vol. VII, p. 255.
- ⁴²⁸ *Ibid.*, vol. VII, p. 216 (17 dicembre 1860).
- ⁴²⁹ *Ibid.*, vol. VII, p. 244 (30 agosto 1862).
- ⁴³⁰ Ich rede nicht (1853); *G. W.* cit., vol. II, p. 16; «Io sono un poeta delle cose ultime».

IV. Strapaese absburgico

1. *Adalbert Stifter.*

Con Adalbert Stifter comincia un'altra dimensione poetica del mondo austriaco, un modo diverso di trasfigurare e mitizzare la realtà politico-sociale. Ne risulterà un'immagine casalinga e *gemütlich* dell'impero, ritratto nell'atmosfera filistea delle sue province e dei suoi villaggi di Stiria e di Moravia, ove la vita si scandisce nelle tradizioni campagnole piene di sana freschezza e bonaria semplicità. «L'antieroe», il protagonista della letteratura austriaca, indossa le vesti di un contadino pio e pago del suo lavoro, di un cacciatore lieto delle sue foreste, di un gentiluomo a riposo in un quieto castello di campagna, fra la pace dei boschi. La limitazione della propria attività, che caratterizza la condizione del suddito absburgico, si trasfigura nell'oleografico idillio di un «buen retiro» agreste, lontano dalle città corrotte e inquiete, dai fermenti disordinati e dissolutori. Col fallimento dei tentativi di inserire vitalmente lo Stato nella compagine europea, gli scrittori sembrano perdere la visione concreta dell'impero nella sua vastità, e rifugiarsi nei luoghi tranquilli e sicuri ove non giunge l'eco di lotte. Campagna e provincia: ecco la dimensione cui si riduce la monarchia danubiana nella fantasia di molti scrittori; piccoli angoli sicuri visti con campanilistica limitatezza, senza coglierne cioè i rapporti con la compagine statale; tranquille vallate e placidi villaggi all'ombra della cui chiesetta fioriscono tutte le virtù tradizionali.

La borghesia non riesce a creare una propria dinamica civiltà, anzi con lo sviluppo economico i ceti medi delle diverse stirpi cominciano a prender coscienza della loro nazionalità, e ad entrare in vivace contrasto; particolare rilievo avrà il dissidio tra la borghesia ceca e quella tedesca. Città, industria e commercio diventano il simbolo di un mondo in cui gli statici valori absburgici cominciano a vacillare, in cui si risvegliano forze autonome e centrifughe. A tutto ciò si sente il bisogno di reagire, ribadendo in altro modo l'ammonimento alla mediocrità, alla disciplinata rassegnazione e alla misura; la letteratura austriaca distoglie lo sguardo dalla realtà e si rifugia nella serena sicurezza di un mondo agreste di maniera, evade nei salubri boschi e nelle solitarie pianure, celebrandone la vita schietta e gioiosa.

L'allegria folcloristica, i costumi locali e le semplici pudiche fanciulle del proprio villaggio danno il sapore di una vita raccolta e armoniosa. È lo strapaese, la celebrazione di una vita che si svolge tra il campo, la chiesa e la locanda, che non oltrepassa mai il monte nevoso sovrastante il villaggio. La monarchia asburgica non era riuscita in uno dei principali compiti d'uno Stato moderno, l'eliminazione e l'esautoramento dell'oligarchia feudale. L'idillio strapaesano, la *Dorfgeschichte*, vela e copre illusoriamente appunto questo fallimento. Ogni regione dell'impero, dal Tirolo alla Boemia, avrà una sua folta letteratura, un fiorire di dolci racconti ritmati sul mutare delle stagioni. Da Stifter fino a Rosegger, un'abbondante narrativa «für ländliche Wohlfahrts – und Heimatpflege» ⁴³¹ darà un suo forte contributo pedagogico al sistema asburgico, riaffermerà l'antititanismo, il dimesso limite quotidiano, l'antifaustiano filisteismo su cui poggiava la civiltà di Francesco Giuseppe. Una letteratura che affollerà le biblioteche familiari e popolari di quei libri adorni di disegni a bianco e nero, chiesette sullo sfondo di un nevaio, barbuti cacciatori con lo schioppo in spalla e il cappello con la piuma, deliziose figure di animali del bosco. Libri non privi di un caro fascino da lettura d'infanzia, la cui parola iniziale cominciava con un gran svolazzo gotico e che emanavano un amichevole colore natalizio.

Evasione godereccia e didascalico moralismo costituiscono lo sfondo e l'origine di questa letteratura. La celebrazione di una gioia familiare e raccolta, di un'allegria a suon di canti di cacciatori e buoni bocconi, ammantata di una gaia tinta d'amicizia la profonda alienazione che sta al fondo di tutto ciò, la rinuncia dell'uomo a farsi cittadino partecipe, a vivere la vita nella sua pienezza. Il mito del mondo alpestre, sano e lieto, che è uno degli aspetti della civiltà austriaca, ha qui la sua origine, in questa impossibile fuga in campagna. Un saporoso pranzo di selvaggina e un'accogliente *Stube* col ceppo scoppiettante e l'albero di Natale rappresenteranno un antidoto contro l'inquietudine «cittadina»; l'immagine dell'imperatore pare scendere dai palazzi di corte per essere appesa al muro di un lindo *Gasthaus*, sotto le ampie corna d'un trofeo di caccia.

La *Dorfgeschichte* è un genere che ha avuto gran fortuna nell'Ottocento tedesco, e ha dato luogo a una poesia talora assai notevole, ricca di un suo profumo di rudezza e semplicità. Erich Auerbach ⁴³² ha notato come questa narrativa, vista nel suo complesso, sia l'espressione di una chiusura umana

e politico-sociale, lo sbocco di una cultura che aveva scarse possibilità di affrontare, e perciò trasfigurare con potenza poetica, la realtà.

Da ciò il tono piccolo-borghese e certo mediocre perbenismo che talvolta la contraddistingue, e soprattutto la ristretta cerchia della sua influenza, la mancanza di un orizzonte europeo in confronto, per esempio, alla letteratura francese ⁴³³; d'altronde nell'ambito di questo genere narrativo alcuni scrittori molto notevoli riusciranno a creare delle cose vive, fresche di un profumo genuino alla Hans Sachs, e sotto la cui patina bonaria e raccolta si nasconde un'autentica freschezza. Da Raabe a Meyer, da Storm a Keller, il cosiddetto «realismo poetico» arricchirà la letteratura tedesca di alcuni bellissimi racconti, volto affettuoso e cordiale di una Germania indulgente e priva di tentazioni demoniche, con una sua spontaneità tipicamente protestante. Anche l'Austria partecipa in misura notevole a questo filone umano-stilistico, ma sotto un'apparente analogia di temi e modi espressivi s'avverte un tono inconfondibilmente diverso, una peculiare caratteristica. Il rapporto con una vita politico-sociale angusta e come narcotizzata da una sapiente opera di alienazione sembra essere molto più diretto per la narrativa austriaca che per quella tedesca, che subisce più indirettamente l'influenza delle condizioni storiche e conserva una maggior robustezza realistica, una più forte capacità d'interpretare la vita. La *Heimatkunst* del mondo asburgico tende a stilizzarsi in un paesaggio di maniera, a livellare ogni troppo violenta espressione di individualità; una rassegnazione autunnale prende il posto dell'arguta laboriosità, e a quella luterana semplicità si sostituisce un'oleografica, spesso bigotta unzione religiosa. È un altro volto del mito, quello idillico e strapaesano; certo ne è l'aspetto più superficiale ed esteriore anche se non privo di possibilità poetiche.

Stifter è la grande voce di questa idealizzazione, lo scrittore che ha dato compiutamente volto a quest'evasione e a questo sogno agreste. Già prima s'era visto come Joseph Schreyvogel avesse imboccato le quiete strade verso le dimore di campagna, e negli anni di Stifter il poeta dialettale Franz Stelzhamer scriveva racconti di forte colore locale ambientati nella valle superiore dell'Enn: mondo di devozione cattolica e di superstizione semipagana, di allegre bevute e rustiche danze, ove si vive e si muore «tranquilli e devoti di Dio» ⁴³⁴. Ma è con Stifter che ci si trova di fronte a un mondo in tutte le sue componenti, a una mitizzazione inconsapevole del mondo agreste, allo «strapaese» asburgico.

E probabilmente Stifter va inteso come il narratore di questa alienazione, come il poeta di un idillio campestre che era essenzialmente una finzione, un solido antidoto contro il risveglio di forze vitali e nemiche. La fortuna critica del mite poeta della selva boema è assai singolare e presenta delle oscillazioni sconcertanti, delle punte estreme avventate, fondate spesso più su ragioni di passione che di obbiettiva comprensione. Amato da spiriti inclini a bearsi di raffinatezze stilistiche e ad esaltarsi per la nota «sacrale» che serpeggia in tutta la letteratura tedesca, da Hölderlin a George, Stifter ha subito l'ironica irritazione dei realisti dell'età guglielmina e di tutte le epoche; dal giudizio religiosamente entusiastico di Nietzsche alla stroncatura di Hebbel, la bibliografia stifteriana è costellata di numerose proposte spesso nebulse e vaghe. Chi ama il tremore e la delicata musicalità d'una prosa raffinata può incantarsi davanti al riservato devoto della bellezza e dell'armonia; chi ricerca il caldo impegno di un uomo verso l'avventura vitale stenta a proseguire la lettura. In realtà non bisogna chiedere a Stifter quel ch'egli non poteva dare, e occorre altresì esaminare la sua opera leggendo fra le righe, cogliendo ciò che v'era dietro la «dolce legge» ⁴³⁵ che il poeta non si stancò di predicare, con pudica passione e insistente moralismo. L'ispettore scolastico Adalbert Stifter, uomo «fuori tempo giusto» ⁴³⁶ di fronte ai traguardi della storia, fu uomo ricco di raccolti affetti e teneri palpiti, isolato in un mondo che si faceva sempre più inquieto e dinamico, ed egli poteva trovare una sua patetica misura soltanto nell'evasione e in una idealizzata e severa vita dei campi e dei boschi, lontana dai fermenti cittadini. La dolente ricchezza e l'intuizione tragica di certe sue pagine hanno indotto molti critici a ricercare una profondità intellettuale inesistente, rapporti spirituali con sistemi filosofici lontani ed astrusi. Già Bertram aveva discusso di uno Stifter «filosofo» ⁴³⁷, termine assolutamente fuori luogo; Gunther Müller ⁴³⁸ e Hermann Kunisch ⁴³⁹ hanno parlato di influenza della scolastica medievale, di contatti con l'etica tomistica. Analogie possibili, richiami talora evidenti ma che si stemperano in un limbo metastorico, mentre l'ideologia che concretamente influenzò Stifter – come riconobbe lo stesso Müller ⁴⁴⁰ – è quella della restaurazione austriaca, quella di Baader e Adam Müller. Nonostante il suo personale amore di libertà (che lo mise anche in difficoltà con la censura) e certe istanze socialmente illuminate, l'umanità e lo stile di Stifter nascono dalla cultura conservatrice dell'Austria della reazione. La sua vita e la sua opera rispecchiano in modo paradigmatico l'intima contraddizione del mondo

absburgico e le sue panacee. È significativo che uomini come Bahr ⁴⁴¹ e Schauka ⁴⁴², alla perpetua ricerca di definire l'essenza dell'anima imperialregia per dare una risposta alla loro incerta condizione spirituale, abbiano esaltato Stifter come lo «specifico austriaco», l'antesignano di una nuova umanità «absburgica» che sarebbe venuta anni dopo, liberando la monarchia danubiana dai deleteri influssi dell'inquieta civiltà occidentale. Queste sciocchezze critiche, che si redimono per lo sbigottito smarrimento che le ispirava a un uomo fine come Bahr, attonito contemplatore del disfacimento del suo mondo, fanno capire quanto in profondo Stifter abbia personificato un momento peculiare della civiltà absburgica, abbia contribuito a creare un nuovo «tempo» del mito, la sana parrocchiale difesa dei valori formativi, individuali e sociali.

L'itinerario del poeta è la storia di una vita solitaria e malinconica, ripiegata su se stessa e sovente ferita dall'incomprensione degli uomini. La sua personalità vive tutta nella zona della sensibilità e della fantasia, nella sfera sentimentale ed estetica in cui si registrano, con sensitiva immediatezza, i moti dell'animo e l'urto con l'esterno. Un'ingenua superficialità, un'assenza di logica e di cultura caratterizzano la preparazione intellettuale e storica di Stifter, sempre confuse da una vaga e profonda religiosità; basti pensare al puerile diagramma dei suoi entusiasmi e delle sue ripulse nei confronti della rivoluzione di marzo.

Dotato di un'inquieta intuizione tragica che fa capolino qua e là nei suoi scritti, Stifter combatté tutta la vita per soffocarla in un'armonia filistea, in un astratto moralismo.

Nella prefazione alla sua raccolta *Bunte Steine*, esprimeva la sua adesione a una vita piena di «giustizia, semplicità, dominio di se stessi, ragionevolezza, attività nella propria cerchia, ammirazione del bello, unita ad una morte serena e rassegnata» ⁴⁴³, e opposta al bramoso spirito che «anela all'azione» ⁴⁴⁴. Tutto l'Ottocento tedesco è caratterizzato da questo borghese ritirarsi, ma queste parole in Austria acquistano il tono di una patetica opera di persuasione. Certo non si può negare a Stifter una sincera passione dell'ordine e della dolce armonia spirituale; un'accorata passione era in lui, allorché scriveva: «Nei popoli che tramontano sparisce anzitutto la misura» ⁴⁴⁵. Tutta la sua opera è viva per una dialettica, immanente ad essa, tra un dono di felicità inventiva e una preoccupazione didascalica di combattere contro ogni «darsi incondizionatamente all'intimità delle proprie gioie e dei propri dolori, perdere il sostegno» ⁴⁴⁶. Ma la giusta

misura che nasceva così all'ombra della Waldheimat non aveva più la silenziosa e rigida dignità di Grillparzer. Quel «granellino di bene» ⁴⁴⁷, quel «bello morale» ⁴⁴⁸ che lo scrittore si proponeva di dare con i suoi libri ai lettori, segnavano un lieve trascolorare del tacito ritegno absburgico in una modestia moralistica e convenzionale. La mediocritas austriaca si corrompeva a limitatezza edificante.

La grande parola del saper vivere absburgico, rassegnazione, spira in tutte le pagine di Stifter. Tanti suoi personaggi discendono dalla rinuncia dello *Armer Spielmann*: il parroco di *Kalkstein*, un vinto che trova la propria dimensione nel dimesso lavoro in un villaggio sperduto, il barone von Risach di *Nachsommer*, tutti i numerosi rinunciatari all'amore. Ma quella struggente e delicata passione che rendeva umana e credibile la vicenda del suonatore s'è impercettibilmente mutata in una specie di pratica della rinuncia, in un'abitudine ad abbandonare il campo di battaglia.

Personaggi anziani e solitari, cui la vita si è negata, popolano le pagine di Stifter: il parroco di *Kalkstein*, lo scapolo nell'isola deserta, la delusa Brigitta, il signore di Risach.

La campagna è il teatro delle semplici storie di questo scrittore, opposta alla «suntuosità» ⁴⁴⁹ cittadina. Verdi prati, alti boschi cupi e fruscianti in cui il vento parla una voce più sapiente di quella umana, villaggi sperduti e operosi, capanne accoglienti, svariare immutabile di stagioni, religiosa liturgia di gesti e di affetti uguali da sempre: ecco il mondo di Stifter, la proiezione di desideri di quiete e di patriarcale armonia politica. Il pastorello del racconto *Das Heidedorf* apprende dalla brughiera silente, nelle lunghe immobili ore di pascolo, una pudica sapienza più valida d'ogni scuola; un lontano villaggio tra i monti darà la serenità al parroco di *Kalkstein*; l'adolescenza dei ragazzi «cittadini» della novella *Katzensilber* si svolge felice e ricca di valori formativi durante le vacanze estive sui monti, ascoltando le vecchie storie paesane della nonna, ed è significativo che il racconto indugi soltanto su questi periodi agresti ed estivi, saltando a piè pari come pausa insignificante l'inverno in città. La narrativa di Stifter è la storia del ritorno alla campagna di una generazione incapace di impegni civili: così il figlio ramingo, nel racconto *Das Heidedorf*, ritorna dopo anni al paese natio e alla cerchia familiare, al quotidiano lavoro dei campi. «Vedi, – diceva il nonno, – sono già le quattro, ed ecco già i rintocchi della sera festiva; vedi, bimbo mio, questa lingua quasi ci dice con chiare parole come tutto è buono, felice e lieto in questa contrada» ⁴⁵⁰. Era la pace più

sicura che l'impero offriva, in cambio di molte rinunce, un sorso d'acqua del Lete per far scordare il letargo politico e sociale, l'impegno civile come attività creatrice oltre che come obbedienza. Il bosco profondo è il giardino del buon Dio, e chi lo attraversa sente pura e leggera la coscienza ⁴⁵¹; la tacita foresta protegge le fanciulle dagli orrori della guerra ⁴⁵² e sui sentieri solitari della selva Tiburtius troverà l'amore e la felicità in una semplice giovanetta dalle guance rosa ⁴⁵³. La rustica solitudine nella steppa ungherese e il lavoro della fattoria mitigano le pene dell'abbandonata Brigitta; «il lavoro e la gioia dell'agricoltore, uniforme e inesaurito attraverso i secoli» ⁴⁵⁴ dà il conforto di una vita senza metamorfosi e senza divenire, dall'immortale serenità, volto agreste della statica grandiosa. La virtù sembra appartenere per diritto a questo mondo, e ci si può stupire che una donna venuta dalla città sia semplice e buona come una di campagna ⁴⁵⁵. Questa viene tanto celebrata ed esaltata perché patria naturale della grande forza che reggeva la scricchiolante botte dell'impero, la tradizione. «È questa la poesia delle vecchie cose, quella poesia tristemente dolce che impronta semplicemente le orme della vita quotidiana e abituale, ma spesso scuote il nostro cuore più in queste vestigia che in altre, perché vi vediamo procedere nel modo chiaro l'ombra dei defunti, e insieme la nostra che segue a quella. Perciò l'abitante della grande città, che sempre ricomincia, non ha alcuna patria, e il figlio di contadini, anche quando ha preso ad abitare la grande città, nutre il segreto, dolce rimpianto per una vecchia brutta casa, dove c'erano e ci sono le tavole, i pali e le cassapanche dei suoi avi» ⁴⁵⁶.

Questo desiderio di evasione tradizionale si ravviva talora di una delicata nostalgia: «Sugli alti monti della nostra patria c'è un piccolo villaggio, con un piccolo ma molto appuntito campanile, che spicca dal verde dei nostri alberi da frutto col suo rosso colore...» ⁴⁵⁷.

La poesia affiora nell'opera di Stifter a tratti, quando sembra trovare improvvisamente la sua misura fra tante ambizioni sbagliate; un'arte tagliata fuori dal vigoroso slancio vitale e dal totale impegno dell'uomo, non può avere in sé vera forza epica, ritmo trascinante di racconto e a una condizione umana e sociale limitata e dimessa corrisponde una visione necessariamente parziale della realtà, tutta delicata sensitività o pedanteria burocratica; non si può raccontare la vita, il che significa viverne il pathos e ricrearla, ma solo descriverla, esasperando il sensuale amore delle cose che è il segno distintivo delle epoche di decadenza, delle civiltà senza effettiva

libertà: basta pensare al barocco. In Stifter la virgola si mette il frac, come diceva Hebbel, perché al suddito absburgico era possibile soltanto la raffinata contemplazione, l'exasperata descrizione d'ogni particolare. È un'arte che, ad onta della conclamata devozione al «tutto», alla legge universale, pecca di idolatrico feticismo, innalza il particolare a soggetto staccato dall'insieme. Ogni civiltà burocratica è civiltà del particolare, e dopo Grillparzer questo sembra essere il contrassegno della letteratura austriaca, un sensuale attaccamento alle cose in cui alita un pigro soffio orientale.

Quella campagna idillica e sempre uguale, che Stifter amava ritrarre anche in sbiaditi quadri di maniera, ritorna con una ripetizione quasi eroica nella sua insistenza. Certo vi sono molte pagine ricche di fascino: la palpitante descrizione del bosco in *Hochwald*, che ne evoca la cupa profondità e la pace silente; la interminabile puszta infocata di *Brigitta*, il tramonto sul lago nella novella *Der Hagelstolz* bastano per dare un posto di rilievo al loro autore, uno dei più struggenti interpreti della poesia della selva. Ma allorché Stifter tenta di innestare su questa *Stimmung* una storia, l'afflato poetico non regge: il racconto si sfa tra un'inconsistente atmosfera magica e una pedante monotonia. Ciò è particolarmente evidente ove l'autore cerca di avere un ampio respiro, di raggiungere una dimensione storica: si pensi a novelle come *Die Mappe meines Urgrossvaters* o a un romanzo come *Witiko* in cui storia e vicenda si dissolvono e restano solo certe pagine, certi particolari. Nel piccolo ambito della sua congeniale misura, Stifter è un autentico poeta, e lo testimonia il bellissimo, tenue racconto *Bergkristall*, un gioiello veramente perfetto di freschezza e semplicità. La storia dei due bambini sperduti nella tormenta è disegnata con mano delicata ed esperta della psicologia infantile. La gentilezza di certi episodi, come le fiduciose risposte della sorellina al fratello, fanno di questa novella una delle più belle dell'Ottocento austriaco; la vita corale del villaggio, intravvista di sfondo, e la tacita bellezza della montagna inalzano questa *Dorfgeschichte* ad autentica e delicata poesia. L'inizio, con la descrizione della festa di Natale e della sua trepida attesa indica dove poteva arrivare questa letteratura tradizionale nei momenti di grazia: un'atmosfera di gioia, di fragranza di abeti, un'infanzia incantata. La liberazione nella tenerezza familiare, quel vagheggiamento della felicità infantile che è una costante evasione degli scrittori austriaci.

È significativo che la religione occupi un posto in fondo secondario fra questi valori tradizionali. La devota pietà compare nelle opere di Stifter solo per sporadici accenni, come un qualcosa di sottinteso e immancabile, ma non troppo importante; come un elemento formativo o un tratto di colore, non come autonomo valore. Al rintocco serale il vecchio nonno e il nipote si accingono alla preghiera ⁴⁵⁸; si muore dopo aver ricevuto gli estremi sacramenti ⁴⁵⁹ e la mano di Dio vigila sull'uomo. Si è molto discusso sulla religiosità di Stifter, dalle interpretazioni in chiave pia alle esaltazioni del tempo nazista di uno Stifter pagano poeta della selva. In realtà a un certo tono devoto si oppone un reticente silenzio di fronte ai misteri cristiani; ma si può capire questa antinomia soltanto nel quadro del cattolicesimo devoto ed esteriore della civiltà austriaca, una religione tutta timorato ossequio alla tradizione anziché fede personale. Tutta la pietas della narrativa strapaesana avrà questo tono. Günther Müller ha sottolineato giustamente l'influenza del cattolicesimo austriaco postgiuseppino ⁴⁶⁰.

I rapporti umani di questa società agreste sono naturalmente improntati alla più patriarcale bonomia. Il signore esorta i servi a bere il suo buon vino ⁴⁶¹, i vecchi domestici lodati per il loro lavoro rispondono d'aver fatto solo il loro dovere ⁴⁶², il custode del castello in rovina veglia le proprietà dei padroni ⁴⁶³. La testa canuta e il sodalizio di lunghi anni danno al vecchio servitore Gregor una dignità pari a quella del suo signore, ed egli ne custodirà con affetto e autorità le figlie, durante la tempesta della guerra ⁴⁶⁴. Questa parità di servo e signore, fondata su stima, fedeltà e rispetto, è una delle note più caratteristiche dell'idillio patriarcale, uno dei prediletti aspetti dei rapporti sociali. Non bisogna dimenticare che in questi anni l'impero tenta e parzialmente attua una delle sue opere più notevoli, la pacificazione del mondo agrario mediante l'emancipazione dei contadini, attuata dal ministro Bach.

Accanto alla malinconia, vibra nelle pagine di Stifter una nota di borghese e festosa allegria: sani cibi gustosi, liete tavolate alla locanda di papà Erasmus ⁴⁶⁵, cordiale amicizia. È la gioia promessa con questo ritiro campagnolo, un altro aspetto di quel restringere il mondo entro accoglienti ristretti limiti. Vecchie case dei nonni, armadi pieni di cose di una volta, ore serene in famiglia: l'orizzonte dell'uomo non oltrepassa i confini della sua casa e della sua cerchia, e in essi si appaga. La storia stessa si riduce a una catena di vincoli familiari, nascite e morti, memoria e speranza; l'altra, più grande, è soltanto «lo scolorito quadro d'assieme di questa piccola» ⁴⁶⁶. La

storia dunque come tradizione, come un retaggio intimo e individuale; un volto della casalinga mediocrità. Una specie di culto dei Lari ⁴⁶⁷ consola l'uomo dell'angustia della sua vita sociale, un tenue mondo di affetti su cui si reggeva una civiltà, e che una crisi avrebbe fatto presto a spezzare.

2. «Der Nachsommer» (1857) ⁴⁶⁸.

Con questo lunghissimo racconto Stifter ci ha dato il vero e proprio *Bildungsroman* del suddito absburgico. Il romanzo in fondo non è altro che la storia della formazione del giovane Enrico, tramite l'esempio e la vicenda del signore di Risach: educazione alla pacata rassegnazione e alla serena rinuncia, superando ogni conturbante passione. Anche l'amore per Natalie verrà indirizzato su binari di un idillio tranquillo, alieno da ogni slancio smodato. La scialba figura di Enrico non è perciò un concreto personaggio individuale ma il volto qualunque di un giovane austriaco di quel tempo, oggetto di una pedante opera di educazione. Stifter è stato davvero eroico in questo ascetico superamento dell'individuale, in questa radicale spersonalizzazione del protagonista. La civiltà di Francesco Giuseppe col suo culto dell'impersonale si specchia nelle singolari, lente pagine di questo romanzo sempre uguale come il calmo scorrere d'un fiume, in cui la vita si spoglia d'ogni febbre d'agire e brama di possesso.

Mentore di questa formazione è il maturo signore di Risach con la sua esperienza non vissuta, con l'autunnale saggezza di chi non è preso dalla ruota delle cose. Risach incarna in modo paradigmatico l'ideale umanità absburgica: vecchiezza e distacco, gentile pedanteria e rassegnata rinuncia, stile e dignità.

Ma in questa celebrazione candida e priva di ironia, Stifter ha esasperato questi temi, con un'ingenuità che ottiene quasi un non voluto effetto caricaturale; il risultato d'insieme è d'un sapore convenzionale che rasenta talora il grottesco. La vicenda d'amore di Risach e Mathilde dovrebbe essere la parabola della vera felicità, del fuoco amoroso di ponente: fallito il sogno giovanile, gli innamorati si ritrovano in età non più verde, e rivivono una tarda estate sentimentale, una platonica calda amicizia. La storia dell'amore giovanile, non priva di una sua poesia, è permeata di un moralismo timorato e alla fine irritante: la mediocrità di quei buoni sentimenti porta all'estremo, con risultato negativo, quella «moralità» che contraddistingue il mondo stifteriano, polo opposto del goethiano

streben ⁴⁶⁹. L'intento edificante si palesa fin con troppa evidenza. Si pensi invece, per l'affinità di temi, a racconti come *Späte Kosen* di Storm, una vicenda così umanamente vera e calda, viva di dominata passione.

Rinuncia e malinconia, felicità fuggita diventano la vera gioia, la dolce e armoniosa *Herbstseligkeit* ⁴⁷⁰. Le rose tardive che Risach coltiva con tanto amore sono quasi il simbolo di questa estate di San Martino del cuore, tepido tramonto della vita che vien celebrato come la stagione più bella. La donna ideale di questo mondo somiglia ad una rosa sul punto di appassire, più profumata di quelle in boccio: «Sulle numerose fini piccole rughe c'era un rosso così dolce e così delicato [...]. Sotto la fronte aveva due grandi occhi neri, sotto il cappello s'intravedevano due sottili strisce d'argento dei capelli, e la bocca era molto amabile e bella» ⁴⁷¹.

L'antititanismo absburgico esprime in questo romanzo il suo più radicale ammonimento pedagogico, e sublima la propria impotenza e religiosa armonia. L'utopistico tentativo di formare un'umanità adatta ai limiti della vita austriaca, paga della propria inattività; ecco il *Nachsommer*. La tarda estate diviene un emblema del declino dell'impero, del suo ultimo pacato splendore.

In questo romanzo educativo le caratteristiche stilistiche di Stifter sembrano esasperarsi: pedanteria e ripetizione ⁴⁷², snervante descrizione dei minimi particolari, insistente monotonia. Pagine e pagine indugiano a descrivere l'amore di Risach e le sue attente cure per le piante, i dialoghi minuziosi con Enrico. La civiltà absburgica tenta con *Nachsommer* il suo romanzo, e questo fallisce. Il vero romanzo, vigorosa epopea individuale e sociale insieme, ardito racconto della vita umana in tutta la sua complessità, non poteva sorgere, all'interno di quella cultura filistea, accettandone passivamente il mito. Frammenti, descrizioni, non un romanzo ha scritto in questa opera Stifter, rimasto il *Kleinmaler* delle brevi novelle; egli non ha retto all'ampio respiro necessario ad un'autentica narrativa ⁴⁷³.

Uno spirito burocratico domina tutto il romanzo. Risach non può essere altro che un funzionario a riposo, ritiratosi per il fatto di non possedere a sufficienza la vocazione «a quell'attivo inquadrarsi in un tutto e a quell'energico lavorare per scopi che giacciono fuori del proprio orizzonte» ⁴⁷⁴. E burocratico è quel culto dell'armonia vegetale, quel pignolo amore delle piante che non è certo pathos del rigoglio primaverile ma statica contemplazione di un ordine naturale. È stato notato come la sacrale reverenza gerarchica di Stifter, la sua religione piramidale abbia le

radici nella profonda ammirazione dell'ordine vegetale ⁴⁷⁵. L'uomo diviene una pianta, un passivo essere vivente la cui missione è quella di stare al proprio posto, piccola foglia del grande sistema; e la sua vita «dapprima è una viola, poi una rosa [...] finché diviene una effimera» ⁴⁷⁶. Così il tempo, questa categoria negativa che corrodeva il mondo francogiuseppino, s'immobilizza, nel romanzo, in un autunno immutabile, nell'illusoria durata incorruttibile di un ottobre senza mutamento ⁴⁷⁷.

È naturale che la campagna, la quieta provincia siano l'ambiente ideale per questa formazione del giovane Enrico. La città è solo un opprimente groviglio di mura e di tetti, una babele di uomini l'un l'altro stranieri ⁴⁷⁸, e il destino di Risach si inverte fra due poli agresti: la fattoria ove trascorre la sua illuminata maturità e la signorile residenza dei genitori di Mathilde, ove sboccia l'amore. Quest'ultima appare un po' come il «locus amoenus» della civiltà e della letteratura absburgica, e irradia un sapore di vita nobiliare e tranquilla, un po' sonnolenta e serena, nella sua stanchezza.

Nachsommer: un caldo autunno declinante che si diffonde in tutta la letteratura danubiana; una narrativa che ha perso il senso della realtà e vagheggia una patetica, astorica *Bildung*. Il divario tra letteratura e realtà, che il genio di Grillparzer aveva composto in sintesi poetica, comincia a divenire irreparabile.

3. «Witiko» (1867) ⁴⁷⁹.

Se il *Nachsommer* era la storia d'una formazione individuale, il *Witiko*, come ha rilevato giustamente Josef Nadler, è quella di una *Bildung* politico-sociale, collettiva ⁴⁸⁰; l'epopea d'una regione che diventa stato. Questo Stato in fondo non sarà altro che una comunità patriarcale, una società primitiva e armoniosa; comunque Stifter ha scritto con questo romanzo una specie di *Iliade*, o, meglio ancora, di *Eneide* absburgica. Un'epica che riassume tutti i valori della civiltà austriaca e insieme la più ingenua evasione, il sogno utopistico di un mondo pacificato e retto da giustizia, fratellanza e costumata moralità.

Il tema centrale di questo romanzo-poema non è certo un'idealità nazionale (anzi l'autore mantiene a questo proposito una candida o scaltra ambiguità), ma un sacro e religioso principio di giustizia e di armonia. La «dolce legge», che finora si era incarnata soltanto in modesti destini individuali, viene ora calata nella storia. Ma anziché il possente respiro di

questa, Stifter ha ottenuto l'aridità e la disorganica struttura della cronaca. Una serie interminabile di episodi, non un romanzo; vicende avventurose e non epopea. La lingua stessa assume il fluente stile di una descrizione di fatti, acquistando un suo colore grazie alla frequenza degli aggettivi, ma nessuna profondità ⁴⁸¹. Tuffandosi nel passato absburgico, soprattutto nelle complesse vicende boeme, Stifter avrebbe potuto rendersi meglio conto della sua condizione presente, trovare delle ragioni per capire la realtà ch'egli stesso viveva; vi trovò invece soltanto leggendari episodi edificanti. Il concetto che Stifter ha della storia, oleografico e frammentario, privo della capacità di cogliere i rapporti e i nessi tra gli avvenimenti, è chiaramente influenzato dalla storiografia reazionaria, in particolare di quella conservatrice federalista di Johannes von Müller ⁴⁸², che vedeva nei privilegi patrizi e nelle autonomie locali della sua Svizzera la massima garanzia di libertà, contro il centralismo autoritario di marca giacobina. La libertà nel *Witiko* si riduce a una sorta di tranquilla e fiera autonomia nell'ambito della *Waldgemeinschaft*.

Così manca del tutto il senso dei popoli e delle comunità nazionali viste nella concreta e dinamica situazione storica; piuttosto esse appaiono come immutabili dati naturalistici, come «prodotti naturali usciti dalla mano del Creatore» ⁴⁸³.

Tutto il romanzo è condotto come un poema, infarcito di cavallereschi ed edificanti episodi di guerra, appesantito da un convenzionale moralismo. La parola «diritto» risuona in ogni pagina: in nome di quest'ideale *Witiko*, il protagonista, combatte la falsa elezione dei principi boemi, difende il duca Sobeslaw, evita di spargere sangue fraterno. Si tratta, evidentemente, di un'idealità quasi metafisica, vaga e nebulosa, e senz'alcun fondamento giuridico; di una mistica gerarchia tante volte predicata in Austria contro ogni moderna istanza liberale. L'eroe del romanzo ne è la perfetta incarnazione: modesto, privo di reazioni personali, pronto ad autolimitarsi, attivo solo quando è necessario, nemico degli usurpatori. Si è detto che Stifter ha voluto effigiare un ideale di uomo politico, conscio della sua responsabilità verso Dio e opposto all'uomo politico di stampo machiavellico ⁴⁸⁴; insomma l'autonomia della sfera politica viene negata nel *Witiko* come in un'enciclica medievale, e ciò proprio in quel mondo in cui tutto, dalla religione al piacere, diveniva strumento di un'accorta politica. È un'opera sottile e sagace di alienazione, e il protagonista del romanzo è il

prototipo di quell'angusto sentimento patriarcale che spingeva Keller a definire Stifter «sofistico e filisteo» ⁴⁸⁵.

Il codino manuale scolastico del cavaliere von Heufler ⁴⁸⁶, che faceva testo nelle scuole e che suscitò l'avversione di Stifter, personalmente aperto e limpido, non sembra in realtà tanto distante dagli ideali del *Witiko*, fra i quali non manca neppure l'apprezzamento di una religione vista come strumento educativo, non come autonomo valore. Certo la lealtà e l'indipendenza personale di Stifter sono fuori discussione, ma negli ultimi romanzi egli è stato l'inconsapevole registratore di tutte le sovrastrutture ideologiche, di tutti i «persuasori occulti» del suo tempo. Non sono mancati interpreti che, abbagliati dalla buona fede dell'autore, han voluto leggere nel *Witiko* un messaggio schiettamente democratico. Il romanzo ci sembra invece l'epopea della statica grandiosa, di una vita non suscettibile di mutamento così come non suscettibile di sviluppo e di storia è il personaggio principale, veramente *fertig* ⁴⁸⁷, uguale dal principio alla fine. E più che le battaglie e le gesta valorose, s'imprime alla memoria la silente, pacifica vita nel bosco di Witiko e dei suoi compagni: Tom il suonatore di violino, Peter Laurenz il fabbro, David il carpentiere, Christ Severin il tessitore, Sebastian il ciabattino, Stephan il carraio, il parroco. È il vagheggiamento di una patriarcale comunità di eguali, come afferma lo stesso Witiko; il romanzo si conclude con la fondazione della *Waldgemeinschaft*, sogno strapaesano e codino della pace absburgica.

Franz Hüller ha notato come Stifter non si pronunci in senso nazionale, eluda la domanda «tedesco o slavo?» che si pone spontanea, dato l'ambiente boemo in cui si svolge la vicenda ⁴⁸⁸. Lo scrittore lascia le cose nel vago, perfino nella figura del protagonista, mescolanza di attributi dei due popoli, che porta i capelli alla foggia tedesca sotto la cuffia ceca. È un aspetto dell'etica sovranazionale, che in questo caso riflette una particolare situazione locale, quella dell'alta aristocrazia boema, tedesca di lingua e «absburgica» ⁴⁸⁹ di sentire. La realtà del *Böhmerwald* ⁴⁹⁰ influenza tutta la narrativa di Stifter, estremamente legata alla zolla avita; ed è, sotto la bonomia patriarcale e popolare, la realtà di una società aristocratica e feudale: Witiko vive come un contadino nel bosco ma discende da una grande casata e sarà il capostipite della stirpe dei Rosenberge. Il «popolo», nella letteratura austriaca, sarà spesso soltanto un civettuolo, un po' snobistico vestito indossato dalla nobiltà.

Il destino poetico di Stifter pare alludere a tutta la drammatica condizione della letteratura austriaca. Il romanzo, la raffigurazione d'ampio respiro della realtà, fallisce, e in fondo non sarà possibile fino al crollo dell'impero. La sfumatura, il dettaglio saranno il campo d'azione anche dei grandi poeti come Hofmannsthal. E intanto lo strapaese continua la sua robusta fioritura.

4. Marie von Ebner-Eschenbach.

Se Stifter aveva acquisito all'arte la selva boema, con l'opera di questa illuminata e intelligente nobildonna fa il suo ingresso nella letteratura austriaca la pianura morava, con le sue melanconiche distese, i villaggi e i castelli di un'aristocrazia indolente. Il nativo fondo di Zdislawitz ⁴⁹¹ resta il paese dell'anima di questa scrittrice di calibro europeo, è il punto di partenza umano e fantastico della sua narrativa. Vienna e la tranquilla dimora in Moravia, ecco i due poli entro i quali si svolse la vita della Ebner-Eschenbach, i due termini di riferimento del suo poetare; l'esperienza dei salotti letterari e della borghesia della capitale da una parte e del mondo feudale dall'altra costituì per lei un angolo visuale da cui poteva abbracciare la vita e la condizione del suo mondo. E di questo seppe cogliere e celebrare aspetti fondamentali e figure estremamente tipiche.

Marie von Ebner-Eschenbach non fu certo una codina partigiana dell'aristocrazia né la celebratrice di piatte virtù tradizionali. Dotata di una profonda ricchezza interiore e di una calda, vibrante umanità, seppe cogliere a fondo la vacuità del mondo feudale e nobiliare in cui viveva, e tutta la sua opera è pervasa da una cristiana pietà per gli umili e gli oppressi di quella società. Non aveva forse definito lo stile dell'aristocrazia come «la capacità di dire le medesime sciocchezze in diverse lingue»? ⁴⁹². E s'era anche accorta, senza troppo rimpianto, che quella classe dirigente era destinata a scomparire ⁴⁹³. La vita della nobiltà di provincia è spesso descritta, nei suoi racconti, anche nelle sue caratteristiche peggiori, fatuità e durezza. Nella novella *Der Kreisphysikus* la pesante condizione dei contadini galiziani sotto il giogo dei signori polacchi è rappresentata nella sua cruda realtà ⁴⁹⁴; un'appassionata partecipazione sottolinea il destino del povero servo della gleba Mischka che bacia le mani alla castellana che lo fa battere a morte, mentre lei si diletta a comporre eleganti versi per le feste ⁴⁹⁵. La contessina Muschi vive una giovinezza scialba e priva di significato, tra il formalismo e la noia di una società che si distrae con futili

divertimenti ⁴⁹⁶. Rare volte l'aristocrazia absburgica è stata raffigurata con una così acuta analisi, che ne smaschera il vuoto interiore: basta pensare al conte Rondsperg, nel romanzo *Božena* (1876) ⁴⁹⁷, non privo di qualità umane ma chiuso nella sua mentalità ristretta, incapace di capire e giudicare la realtà che lo circonda. E la scrittrice si accorse anche che il riserbo burocratico e il dignitoso decoro celavano il pericolo di irrigidire la vita e spezzarne lo slancio, soprattutto nei rapporti familiari dominati dalla dispotica autorità del padre: l'imperiosa durezza del vecchio ufficiale in pensione rischia di sconvolgere la vita delle sue tenere figlie ⁴⁹⁸, la freddezza di un marito troppo pieno di dignità sta per distruggere la sua felicità coniugale ⁴⁹⁹, la pedante severità priva di tenerezza dell'imperialregio impiegato alle ferrovie Pfanner spinge al suicidio il suo sensibile figliolo ⁵⁰⁰.

Ma ciononostante, quella che avrebbe potuto essere la fiera critica di un mondo si smorza in una rassegnata bontà, in una pittura in fondo tranquilla della vita provinciale e paesana. Ferita dalle ingiustizie del suo mondo, la Ebner-Eschenbach non vi reagisce, ma si rifugia nell'armonia e nella pace interiore, in un'accorata predicazione alla bontà e alla carità. E alla fine, nonostante gli spunti polemici e il tono malinconico, la sua opera si presenta come un idillio, o almeno come il tentativo di un idillio, come il pacato affresco della civiltà absburgica colta essenzialmente nei suoi aspetti provinciali, nel suo volto moravo. *Dorf- und Schlossgeschichten* intitolò la scrittrice la sua più celebre raccolta di novelle; castello e villaggio sono infatti i due luoghi ove si svolgono le vicende, e sembrano scandire un ritmo di vita lento e misurato, attaccato a vecchie buone cose e nemico al disordine. Il vagheggiamento di una vita patriarcale, aristocraticamente illuminata, s'avverte nelle sue opere; l'armonia e la pace vengono cercate nell'ambito di quello stile di vita: il mondo dei singoli ha delle macchie che devono venir cancellate, ma è in fondo l'unico mondo ove sia possibile vivere. Poca importanza hanno le idee, progressiste o conservatrici, e il reazionario barone Friedrich von Gemperlein non è meno umano del suo liberale fratello, nei rapporti con i sottoposti: «Perché io sto più in alto del povero diavolo mio prossimo, e devo rispettare in lui un protetto» ⁵⁰¹. E il castello dei Gemperlein, insidiato dalla malinconia della solitudine, si configura come la patria di una vita nobiliare ed umana, retta da amichevoli rapporti gerarchici ⁵⁰². Tipiche e simpatiche figure rustiche popolano la narrativa della Ebner-Eschenbach, come guardaboschi e cacciatori,

emblemi di una gagliarda e semplice salute possibile solo all'aria aperta, fra il verde della Moravia.

Del resto anche i lati negativi del mondo absburgico sono contemplati con amore, e lumeggiati in modo da far risaltare anche le loro qualità positive. Il conte Rondsperg, in *Božena*, pur con tutti i suoi limiti si rivela come un gentiluomo bonario e in fondo molto umano; nel medesimo romanzo la caricatura delle velleità militari e degli ideali conservatori di Weberlein non toglie, ma accresce al personaggio un'intensa carica di umana simpatia. La rigida pedanteria dell'impiegato Pfanner, che appena arrivato a casa spegne le luci superflue, non manca di una sua sofferta e patetica dirittura: la Ebner-Eschenbach ha descritto con mano sicura le speranze di ascesa sociale, il senso del decoro e di inflessibile disciplina, e quella specie di orgoglio di casta che caratterizzavano il burocrate imperialregio.

Del resto l'insegnamento, il messaggio che spira da questa narrativa è una modulazione sul gran tema della rassegnazione ⁵⁰³. La bontà, quel dedicarsi amorosamente agli altri, quell'accettazione del male e dell'ingiustizia che ricorda una certa religiosità russa ⁵⁰⁴, sono un perenne richiamo ai limiti dell'uomo, un invito a operare in silenzio nel ristretto ambito della propria zolla, a mutare il mondo soltanto nella piccola cerchia degli affetti quotidiani. Il rivoluzionario profeta dei contadini che cerca di farli consapevoli dei loro diritti e di instaurare, nei torbidi di Galizia del 1846, un nuovo assetto sociale, finisce umile contadino anch'egli, persuaso che dividere i quotidiani affanni dell'oppresso giovi di più che sconvolgere il mondo ⁵⁰⁵. *Božena*, l'umile serva slava, non si ribella ma supera le difficoltà e l'ingiustizia col suo tacito amoroso soffrire. In una visione d'insieme, i contrasti sembrano smussarsi e comporsi in armonia. La Ebner-Eschenbach contribuisce, in modo assai notevole, a creare l'immagine di un mondo spesso doloroso e malinconico ma sempre retto da una savia misura. E un profumo autunnale spira anche nelle sue pagine, emana dai suoi personaggi spesso anziani e ritirati, il cui compito è superare ogni tormentosa passione, porre un freno al sentimento. Il buon Franz von Meyer reprime il suo amore e la sua gelosia per la moglie ⁵⁰⁶, e la vivace contessa pensa solo fuggacemente «a uno, che era suo dovere dimenticare» ⁵⁰⁷.

Ma soprattutto la narrativa della Ebner-Eschenbach arricchisce la civiltà letteraria austriaca di una sua particolare suggestione sovranazionale, dà volto poetico a una pittoresca realtà locale, tedesco-slava, reca un valido

contribuito a uno degli aspetti piú fascinosi del mito absburgico, e quel suo carattere di colorito e interessante mosaico di popoli. I paesi slavi costituivano, oltre che uno spinoso e complicato problema politico, uno degli elementi fondamentali della monarchia danubiana, e le davano quella patina di Stato sovranazionale ch'era parte cosí essenziale del suo mito. La geografia dei racconti della Ebner-Eschenbach suggerisce, quasi implicitamente, questa dimensione dell'impero: dalla Moravia alla Galizia, ai lontani *Siebenbürgen* ove trova la morte il tenente Wilhelm von Fehse [508](#).

Come la politica absburgica oscillava perpetuamente fra la tendenza cattolico-federalista-slava e quella liberale-centralista-tedesca, cosí pure la immagine letteraria del mondo francogiuseppino assume di volta in volta un colore tedesco o slavo. La narrativa della scrittrice morava rappresenta soprattutto la componente ceca dell'impero, ma in un senso profondamente «absburgico». Si tratta cioè di aspetti quasi folcloristici, pittoreschi e suggestivi, di una stirpe della compagine statale, e non del problematico ritratto di una nazionalità. È una presenza essenzialmente estetica: nomi dalla suggestiva cadenza slava, usi locali, figure di ebrei poveri e tenaci nella loro ascesa sociale e di contadini galiziani. L'eco della dura lotta fra cechi e tedeschi non giunge nelle pagine della Ebner-Eschenbach. In quegli anni iniziava la possente ascesa ceca, che ingoiava a poco a poco le colonie tedesche in Boemia, una sorda tacita lotta intorno a una scuola da costruire, a un acquedotto da rifare, a un municipio da amministrare; una lotta che opponeva ogni *Schulverein* a ogni *Matice Skolka*, la *Zivnostenska Banka* alle casse di risparmio tedesche. E intanto intorno alla cattedra del grande professore Masaryk gli intellettuali slavi di tutte le stirpi acquistavano coscienza della loro nazionalità. È vero che tale dissidio in quegli anni era ancora latente, e assumerà vaste proporzioni appena nell'ultimo ventennio della monarchia [509](#); ed è vero che si tratterà per lo piú di contrasti all'interno dell'impero, per assumerne la guida, senza tendenze separatiste. Comunque questa inquietudine non s'avverte nei romanzi della Ebner-Eschenbach, che suggeriscono invece un'immagine di un mondo armonicamente tedesco-slavo; slavo nei suoi affetti elementari, nella sua quotidianità, e tedesco di cultura e civiltà. La scrittrice sorvola sui contrasti nazionali, fiduciosa come il suo Nathanael Rosenzweig nella compagine statale [510](#); se qualche volta si sofferma su tali problemi lo fa con un senso di rammarico per queste irrequiete follie degli uomini che distruggono la pace, sí che il vecchio dottor Michael Vanka può rimpiangere, a paragone di

questi dissidi, il saggio ordine che regna fra i suoi polli e le sue oche ⁵¹¹. Lo strapaese moravo e la bontà rassegnata si rivelano come uno dei coloriti, mitologici volti del vecchio mondo francogiuseppino, un appassionato sforzo di velare le antinomie della «monarchia delle contraddizioni».

5. *Ai confini orientali.*

Un contributo letterario di notevole interesse, e che si distingue per alcune sue peculiari caratteristiche, giunge dalle estreme terre orientali dell'impero, quelle in cui più si accentuano i contraddittori problemi della monarchia austro-ungarica. Galizia e Lodomiria, Bucovina e Transilvania, le remote province al confine russo e rumeno che ricordavano le gesta e la colonizzazione tedesca di Maria Teresa, s'inseriscono con un tono particolare nel mosaico asburgico, e nella letteratura paesana e locale. In queste terre d'oriente, che Franzos chiama «Halb-Asien» ⁵¹², russe per civiltà e stirpe, lo sforzo di creare un patriottismo austriaco, vasto e rispettoso delle caratteristiche locali, è particolarmente intenso. Anzi, proprio il loro carattere asiatico, lontanissimo dalla cultura tedesca, farà di esse in un certo senso i tipici paesi asburgici, legati cioè alla monarchia danubiana da un ideale etico-culturale, sovranazionale. Terre che erano un crogiolo di popoli, un punto d'incontro di stirpi; in cui si urtavano e si mescolavano la colonizzazione tedesca, la popolazione contadina slavo-russa, la nobiltà polacca e le comunità israelitiche che si dedicavano non soltanto all'attività affaristica ma anche, caso pressoché unico per gli ebrei d'Europa, a quella piccolo-artigianale. Era la *Zwischeneuropa*, che era stata il teatro della secolare missione dell'Austria, colonizzatrice militare ed economica dei paesi posti fra la Russia e la Germania, vero e proprio cuore della tradizione asburgica la cui vera ragion d'essere era stata «la reciproca incapacità tedesca e slava di costituirsi in confini geografici nazionali» ⁵¹³. Il mito dell'Austria intermediaria fra oriente e occidente trova in queste terre vaghe e lontane la sua patria ideale.

La letteratura di queste regioni sarà slava per l'ambiente e i personaggi, tedesca di lingua e «austriaca» di spirito. Così la Bucovina sarà chiamata «la più austriaca delle province austriache», e Philipp Menczel celebrerà la sapiente organizzazione scolastica imperialregia, il cui piano di studi prevedeva insegnamenti in ruteno, rumeno, polacco e tedesco, mentre s'impartiva la lezione di religione secondo il rito romano, greco ed armeno

e «da questo strano crogiolo tutti uscivano austriaci, con quelle piccole variopinte varianti che rendono così interessante la vita laggiù. Nelle ricorrenze storiche austriache tutti portavano, sopra l'abito nazionale d'ogni giorno, il vestito festivo sovranazionale, con solenne orgoglio» ⁵¹⁴. Questo patriottismo absburgico assumerà talvolta, come accade per lo stesso Menczel, accenti spiccatamente antitedeschi: insomma il mito dell'Austria dei popoli, che nascondeva una concreta supremazia dei due gruppi dominanti, tedesco e ungherese.

La letteratura di queste regioni, che ha per sfondo anch'essa la campagna e le dimore nobiliari, i melanconici Carpazi e i castelli, non presenta quella fisionomia sana e patriarcale che contraddistingue in genere la *Dorfgeschichte* austriaca, da Pichler a Rosegger. Ciò dipende essenzialmente dalle diverse condizioni sociali: al mondo contadino stiriano o tirolese, popolato da piccoli agricoltori relativamente liberi, e che mai avevano perso il diritto di aver voce in capitolo nella dieta, si contrappone la dura e inumana realtà della servitù della gleba. Schiavitù imperante nella vicina Russia e così radicata in queste terre, che gli stessi editti di Giuseppe II non erano riusciti in realtà ad estirparla. Leopold von Sacher-Masoch descrive più volte la realtà illegale di uno spietato dominio feudale sopravvissuto alle leggi del grande imperatore ⁵¹⁵. Perciò il mondo che traspare da questi racconti non è popolato dai pii e allegri contadini di Stifter o di Rosegger, ma da umili servi abituati a piegarsi sotto le percosse o da fieri briganti delle montagne, in lotta con la società. Eppure anche questa non è una letteratura di ribellione, è anzi la voce di un notevolissimo sforzo di armonizzare le contraddizioni, e soprattutto reca un contributo di colore e di folclore alla civiltà letteraria austroungarica.

Il galiziano Leopold von Sacher-Masoch ⁵¹⁶, la cui passione per le donne imperiose e crudeli ha dato il nome al masochismo, introduce nella narrativa austriaca i piccoli umili ruteni ⁵¹⁷, ed è quasi l'incarnazione della fedeltà absburgica e del suo ideale sovranazionale. «Slavo fino alla sua ultima goccia di sangue, ma della più pura tinta giallonera» ⁵¹⁸, egli celebrò le sofferenze dei contadini, credette con passione nell'aquila bicipite e fu accanito avversario dei germanici. Un variopinto mondo slavo popola le sue pagine e dà loro un suggestivo profumo: donne che indossano la leggiadra *kasabaika* ⁵¹⁹, imbelli contadini ruteni e fieri *huzuli*, montanari dei Carpazi riottosi e indipendenti, umili astuti ebrei dai lunghi caffettani bisunti, la cui vita è tutta «ascoltare, tacere, soffrire» ⁵²⁰, *haydamak*, briganti delle

montagne dalle pistole rabescate, il corno per la polvere e una croce benedetta. La realtà della Galizia è colta da Sacher-Masoch in tutti i suoi aspetti fondamentali, dagli avvenimenti storici alle condizioni sociali. Il suo primo romanzo ⁵²¹ e molti dei suoi «racconti galiziani» sono dedicati alla terribile rivolta del 1846 e alle stragi dei ruteni; trapela dalle sue novelle la crisi della nobiltà polacca rovinata dai debiti ⁵²² e la spietata usura di cui erano schiavi i contadini. Ma in Sacher-Masoch il problema diviene subito nota di colore; così accade anche per quanto concerne gli ebrei, riguardo ai quali non è facile capire se ci si trova dinanzi a un moderato antisemitismo, tipico di quelle zone orientali, o soltanto a descrizioni in chiave pittoresca. Ma lo scrittore, pur nella modestia delle sue doti, ha saputo essere l'evocatore di un mondo colorito e suggestivo, che sarà parte non insignificante dell'indefinita poesia slava che palpita nel mito absburgico; le polacche dagli occhi di fuoco, Dobosch il prode brigante della Tchora-Hora ⁵²³, ucciso con tre pallottole tuffate nell'acqua benedetta ⁵²⁴, Smaragd l'ebreo astuto sensale di matrimoni ⁵²⁵, le contadine che tramite la bellezza diventano regine, costituiscono un affresco non privo di fascino esotico.

Slavo nella fantasia, e denigratore dei tedeschi in molte delle sue opere ⁵²⁶, Sacher-Masoch sentì l'Austria absburgica come una grande patria, il cui compito era di unire i rami delle diverse stirpi in una superiore, liberale unità politica. Dalla piccola patria galiziana all'impero absburgico: l'opera di questo scrittore sembra la voce e la testimonianza di quel sacrificium nationis su cui poggiava il trono di Francesco Giuseppe, sembra realizzare quell'armonia di unità sovranazionale e sapore locale che era il fondamento della travagliata «internazionale» danubiana. Balaban, il contadino angariato, ritrova dignità e giustizia quando entra nell'esercito: «E qui, nel capoluogo del distretto, vidi che c'è un ordine nel mondo; venivamo trattati severamente ma con giustizia. Qui non c'era alcuna punizione immeritata né alcuna immeritata ricompensa, e la gente in città guardava i soldati quasi con rispetto. E quand'io ero di guardia davanti all'ufficio distrettuale e sentivo come i contadini parlavano insieme e come trovavano giustizia e aiuto contro i polacchi, alzavo lo sguardo all'aquila che pendeva sul portone e pensavo tra me: "Tu sei soltanto un piccolo uccello e hai piccole ali, ma esse sono abbastanza grandi per proteggere tutto un popolo". Quando più tardi marciavamo per la parata, e la bandiera gialla con l'aquila nera ondeggiava sulle nostre teste, bastava ch'io la

guardassi ed ero contento» ⁵²⁷. Folclore e patriottismo sovranazionale, ecco il contributo di questi modesti racconti della lontana Galizia.

Analoga simpatia per i ruteni spira nelle pagine di un altro scrittore, Karl Emil Franzos ⁵²⁸. Ebreo tedesco della Bucovina, Franzos descrisse quelle terre e le chiamò «Halb-Asien», regioni di mezzo tra il mondo slavo-bizantino e latino-germanico. Letterato sensibile ed impegnato, rappresentò crudamente le durissime condizioni dei contadini e le obbrobriose prepotenze dei signori. Ma soprattutto diede voce alla vita delle composite stirpi della vecchia Austria, alla scialba esistenza nelle piccole città della Podolia, e in particolare alla patetica, tragica odissea delle comunità israelitiche. Il suo romanzo *Die Juden von Barnow* (1877) è una delle più vive pitture del problema semita dell'Europa orientale. Quegli ebrei che giungono d'autunno a Belz da tutta la Volinia e da tutta la Podolia, per trascorrere le festività religiose nella vecchia sinagoga e sognare la lontana patria del Giordano ⁵²⁹, restano impressi alla memoria come la nota più dolente e più viva di quelle regioni d'oriente. Ebreo eterodosso eppur attaccato alla fede, figlio di una terra di confine più russa che austriaca, Franzos cercò un'armonia, una stabilità. Ansioso di contribuire allo sviluppo dei suoi luoghi nativi, aderì con slancio, attraverso i suoi studi a Vienna e a Graz, alla civiltà tedesca: fu membro delle associazioni studentesche tedesco-nazionali, collaborò a riviste d'intonazione tedesca e pubblicò un'antologia il cui titolo indica tutta una tendenza culturale: *Deutsches Dichterbuch aus Oesterreich* (1883). Ma il suo germanesimo non era certo un chiuso orizzonte nazionalistico, bensì l'aspirazione ad una civiltà europea di vasto respiro, e s'ispirava all'universalismo goethiano e non già a Bismarck. Era il sogno di europeizzare, tramite la lingua e la civiltà tedesca, quelle terre della Halb-Asien; s'identificava cioè con un profondo senso della missione austriaca. L'Austria esplicava in Bucovina una intensa politica culturale, di cui è simbolo la fondazione dell'università di Czernowitz nel 1875, e l'opera di questo scrittore di frontiera è una colorita, sentita partecipazione a questo sforzo degli Absburgo, è una delle tipiche voci di quel variopinto bazar che era la monarchia danubiana. Poche volte la provincia dell'impero è stata descritta così vividamente come nelle deliziose pagine di *Schiller in Barnow* ⁵³⁰, in cui la storia della fortuna del poeta svevo trapassa nell'evocazione di tipi e figure, di una vita raccolta, malinconica e un po' sonnolenta, delle affumicate case della piccola città

slava. Nel mito francogiuseppino dei «miei popoli», Franzos è una presenza viva e interessante.

In ogni Kronland fiorisce in questi anni, grosso modo fra il sessanta e la fine del secolo, una letteratura locale, paesana e folcloristica. Dal Tirolo al Banato, dalla Carinzia alla Croazia, una pittoresca narrativa dà vita a un variopinto atlante letterario ⁵³¹, dalle molteplici sfumature che corrispondono alla diversa situazione delle rispettive terre: è evidente che la *Dorfgeschichte* nasce e si sviluppa nei paesi più arretrati, in cui più radicate sono le vestigia del regime feudale e più debole la borghesia. Mentre la narrativa che descrive i paesi slavo-balcanici è essenzialmente folcloristica, quella che proviene dai paesi alpini presenta una tipica fisionomia moraleggiante e predica rustici e sani ideali educativi. È questa la più importante espressione dello strapaese absburgico, che più collabora all'opera pedagogica del sistema austroungarico. A questa letteratura appartiene l'ultimo e il più importante degli scrittori di colore locale, Peter Rosegger.

6. Peter Rosegger ⁵³².

Non per nulla il capodivisione Tuzzi, quintessenza dell'impero austroungarico, leggeva soltanto «Omero, la Bibbia e Rosegger» ⁵³³. Il narratore stiriano si presenta infatti come lo scrittore popolare per eccellenza, portavoce di ideali educativi e celebratore di una schietta moralità che erano, o volevano essere, il breviario del buono e semplice suddito imperialregio. La parabola della *Bildung* austriaca, iniziata con la vaga idealità stifteriana, si conclude con Rosegger e diviene, da alta predicazione, colorita e semplicità quotidiana. Se Stifter era stato il vate di un'ideale formazione umana e politica, Rosegger ne è il maestro elementare, come il più vivo dei suoi personaggi, il *Waldschulmeister*. L'intento pedagogico diviene un concreto scopo educativo ed edificante, e la campagna perde quell'alone misticheggiante che aveva nel *Nachsommer* per acquistare una robusta, georgica patina di folclore locale. L'evasione nel ritiro silvano è per Rosegger anzitutto esperienza vissuta, e si fa perciò nelle sue opere bonario e un po' noioso ammonimento, come i consigli di un nonno assennato. Di famiglia campagnola egli stesso, il giovane Rosegger visse un'infanzia povera e dura, dapprima lavorando nei boschi e poi quale apprendista sarto. Egli stesso racconta le vicende di questi primi anni, in

quel delizioso libro che è *Waldheimat* (1877). La felicità dell'infanzia e i primi teneri ricordi s'uniscono indissolubilmente ai verdi boschi della Stiria, alle capanne dei taglialegna e alle devote, ingenuie festività religiose. L'artificiosa vita di città non sa nulla della schietta e povera gioia di campagna, della vecchia rustica stufa di maiolica presso cui s'acquattavano i bambini, del semplice crocifisso di legno che pendeva al muro della casetta, del grezzo altare che i ragazzi, rimasti soli in casa a custodire il bestiame durante una festa religiosa, si costruivano con le povere cose che potevano trovare. Quella semplicità avrebbe accompagnato il poeta in tutte le difficoltà della vita: «E se io in avvenire, stanco del mondo, cercherò la porta del cielo, dove potrà questa trovarsi se non in quell'oscuro angolo del bosco sopra la tavola, dove stava il piccolo crocifisso di legno? Ho visto croci d'oro e molto venerate, croci d'avorio, adorne di diamanti, croci dalle quali scendevano consacrazione e remissione dei peccati – presso nessuna ho trovato mai grazia. La povera croce nella mia casa paterna mi riscatterà» ⁵³⁴. Rosegger non traccia un ritratto idealizzante della sua vita d'infanzia, di cui sottolinea la povertà e la difficoltà, ma trasfigura quelle ristrettezze e quei piccoli orizzonti in un tipo ideale di educazione. Patriarcale fraternità, amore della propria terra, sincerità e spontaneità fioriscono tra i boschi della sua Stiria, nella vita dei campi e nell'idillio con una Kätthele della foresta, dalle lunghe trecce. Un'autentica freschezza allietta queste memorie giovanili, e s'illumina di una nostalgica ironia per quel mondo in cui la prima locomotiva appariva al vecchio zio un'opera del diavolo ⁵³⁵. Ma in queste pagine si palesa già quell'intento pedagogico che caratterizzerà tutta la narrativa di Rosegger: celebrazione di bonari rapporti patriarcali, fuga e rifiuto della dinamica civiltà moderna, sentimentale vagheggiamento dei fragranti abeti natalizi ed esaltazione della propria zolla. Il primo viaggio del giovane Rosegger, strappato ai suoi monti dal successo letterario e dal conseguente impiego in una libreria a Lubiana, si conclude con una nostalgia struggente e col ritorno alla terra natia ⁵³⁶.

Questo ritorno alla campagna è motivo ricorrente della sua opera: Andreas, il maestro elementare, dopo una vita guerresca ed errabonda in tutta Europa, al seguito delle armate napoleoniche, trova pace solo nei boschi sperduti, ove si costruirà una nuova vita: «Io sono corso per mezzo mondo, nella guerra e nella bufera, e non ho visto nulla se non polvere e pietre; ed ora nella quiete della solitudine il mio sguardo si solleva sulla creazione» ⁵³⁷. Anche il parroco, nello stesso libro, dopo una vita

avventurosa, realizza la propria missione nell'alleviare gli affanni della povera gente del bosco. Un viaggio fra i monti fa bene all'anima sbandata del figlio del barone ⁵³⁸; tutto il romanzo *Weltgift* (1903) s'impenna sul ritorno di un cittadino alla condizione contadina, in cui ritrova la serenità. In *Erdsegen* (1900) un giornalista che per scommessa si sottopone per un breve periodo al lavoro dei campi, finisce per abbandonare per sempre la città e rifarsi una nuova vita in campagna; *Das ewige Licht* (1897) rappresenta la fuga sui monti di un pievano e della sua gente di fronte all'invasione della tecnica e dell'industrializzazione; i romanzi *Der Gottsucher* (1883) e *Jakob der Letzte* (1888) rappresentano il perenne rifiorire della vita agreste dopo ogni decadenza e catastrofe. L'ideale patriarcale absburgico e il suo sforzo di render l'uomo pago della sua condizione trovano in Rosegger la loro espressione più vigorosa; è del resto significativo che la Stiria, patria dello scrittore, fosse una delle regioni dell'impero il cui statuto aveva una più forte prevalenza feudale ⁵³⁹.

La stessa attività letteraria di Rosegger si qualifica come il tipico itinerario di uno scrittore popolare. Il giovane incolto innamorato dei *Volkskalender* illustrati che occhieggiava sulle bancarelle delle fiere senza poterli comprare, cominciò a farseli da sé, inventando schizzi e storielle, finché Swoboda, il redattore del giornale *Grazer Tagespost* non lo scoprì e lo aiutò a pubblicare le sue prime cose. E Rosegger, senza per questo voler sminuire la sua sincera vena poetica che proprio di questo sapore locale s'allieta, restò sempre scrittore da almanacco popolare, impegnato in un'opera di educazione rustica e moralistica della sua gente. Egli donò ai suoi lettori un tesoro di folclore stiriano, istillò loro un concreto e robusto amore delle tradizioni paesane e della salute spirituale. Tanto maggior efficacia di penetrazione veniva ad avere la sua pedagogica predicazione, ben radicata a un particolare humus, alla nativa zolla, al «sangue e suolo» di provincia. I titoli delle sue opere sono già significativi: *Das Volksleben in Steiermark*, *Neue Waldgeschichten*, *Hoch von Dachstein*, *Spaziergänge in der Heimat*, *Bergpredigten*, *Der Schelm aus den Alpen*, *Alpengeschichten* e così via. Egli ebbe una risonanza sociale di grande rilievo, una fortuna straordinaria: le sue opere ebbero una grandissima diffusione in vasti strati di lettori, educarono famiglie intere a un devoto campanilismo, ed egli divenne uno scrittore ufficiale, redattore di riviste pedagogico-patriottiche ⁵⁴⁰; si pensi che ancor oggi la regione montana a sud del Semmering si chiama ufficialmente *Waldheimat*, come Rosegger l'aveva

chiamata nei suoi ricordi. La cara e idillica «patria del bosco» sembra riassumere tutto il messaggio dello scrittore e il suo vagheggiamento educativo. La narrativa dello scrittore si affianca, per i suoi intenti e risultati pedagogici, alla storiografia popolare austriaca di quegli anni, a quelle storie dell'Austria «für das Volk», «für reifere Jugend» ⁵⁴¹ di un Helfert e di un Huber, di Jirecek e di Krones, che si sforzavano di suscitare un patriottismo edificante. Anche Rosegger celebra le eroiche ed oleografiche lotte del Tirolo ⁵⁴², e se in un ciclo di romanzi tra l'82 e l'88 illustra anche l'aspetto duro ed aspro della vita contadina ⁵⁴³, più tardi ne esalta il lato sereno e lieto ⁵⁴⁴.

Questi temi confluiscono nell'opera più nota e più tipica di Rosegger, il romanzo *Die Schriften des Waldschulmeisters*. È la storia di un povero e semplice uomo sbattuto dalla vita, che trova la sua vera ragion d'essere in un silenzioso lavoro fra i monti, facendo il maestro di scuola dei ragazzi del bosco e costruendo a poco a poco una comunità, trasformando i taglialegna e i carbonai in contadini. Lentamente sorgono una scuola, una chiesa, un asilo dei poveri, mentre mille silenziosi destini s'intrecciano all'ombra di quelle rustiche case, e la gente prima dispersa e senza alcun legame si raccoglie come in una famiglia, in una *Waldgemeinschaft* fraterna e laboriosa. Pudichi affetti e nascosti sacrifici sono le passioni di questo romanzo, l'ultima celebrazione del buen retiro absburgico, che può ben concludersi con l'esortazione «Rinuncia e rassegnazione» ⁵⁴⁵. Vita e poesia s'identificano in Rosegger, nella sua ispirazione educativa. E seguendo l'esempio del suo eroe prediletto, lo scrittore fondò nel 1902, poco lontano dalla sua casa natale, una *Waldschule*, una rustica scuola per i figli dei contadini stiriani, a cui voleva dare una formazione rurale professionale e insieme morale.

Rosegger morì nel 1918, pochi mesi prima del crollo finale. Mentre egli scriveva i suoi buoni racconti pedagogici, un'irreparabile decadenza cominciava ad avvertirsi nella civiltà danubiana. E circa contemporaneamente a questa narrativa paesana, Hofmannsthal e Rilke scrivevano i loro versi estenuati da sottili presagi della fine, Vienna si obliava nelle operette e una dolce vita spumeggiava sulle rive del bel Danubio blu. L'impero morente viveva la sua ultima stagione, gaudente e malinconica.

- ⁴³¹ Lett. «per le opere assistenziali della campagna»; titolo fra l'altro di un almanacco letterario.
- ⁴³² E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino 1956, pp. 474-75; su Stifter in particolare pp. 545-48.
- ⁴³³ Su tale argomento cfr. H. MAYER, *Der deutsche Roman im 19. Jahrhundert*, in *Von Lessing bis Thomas Mann*, Pfullingen 1959, pp. 297-317.
- ⁴³⁴ *Der Baumtod, Eine Volksgeschichte aus dem obderennsischen Volksleben* (1859); FRANZ STELZHAMER, *Der Teufelsbeschwörer*, a cura di H. Commenda, Graz 1958, p. 79.
- ⁴³⁵ Prefazione a *Bunte Steine* (1852); ora A. STIFTER, *Bunte Steine und Erzählungen*, München 1951, p. 10.
- ⁴³⁶ W. BIETAK, *Grillparzer-Stifter-Feuch ter sieben. Die Unzeit gemässen des Jahres 1848*, in «Deutsche Viertelsjahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», anno XXIV, Stuttgart 1950, pp. 243-68.
- ⁴³⁷ *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*, Dortmund 1907.
- ⁴³⁸ *Stifter, der Dichter der Spätromantik*, in *Jahrbuch des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker*, 1924.
- ⁴³⁹ *Adalbert Stifter. Mensch und Wirklichkeit. Studien zu seinem klassischen Stil*, Berlin 1950.
- ⁴⁴⁰ Recensione nella «Deutsche Literaturzeitung», 1929, pp. 1820 sgg.
- ⁴⁴¹ *Adalbert Stifter. Eine Entdeckung*, Zürich 1919.
- ⁴⁴² *Adalbert Stifter. Beiträge zu seiner Würdigung*, 1926. (Citiamo quest'ultimo saggio, che non siamo riusciti a vedere, dalla bibliografia ragionata di E. LUNDING, *Probleme und Ergebnisse der Stifter. Forschung*, in «Euphorion», 1955).
- ⁴⁴³ STIFTER, *op. cit.*, p. 9.
- ⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 9.
- ⁴⁴⁵ *Bunte Steine cit.*, p. 12.
- ⁴⁴⁶ *Turmalin* (1852), *ibid.*, p. 119.
- ⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 77.
- ⁴⁴⁸ *Studien* (1843), München 1950, p. 8.
- ⁴⁴⁹ *Condor* (1840), *ibid.*, p. 18.
- ⁴⁵⁰ *Granit* (1849), in *Bunte Steine cit.*, p. 33.
- ⁴⁵¹ *Der Hochwald* (1841), in *Studien cit.*, pp. 210-11.
- ⁴⁵² *Ibid.*
- ⁴⁵³ *Der Waldsteig* (1844), in *Studien cit.*
- ⁴⁵⁴ *Das Heidedorf* (1840), *ibid.*, p. 162.
- ⁴⁵⁵ *Die Mappe meines Urgrossvaters* (1841), *ibid.*, p. 397 (la novella ebbe varie stesure).
- ⁴⁵⁶ *Die Mappe meines Urgrossvaters cit.*, p. 388.
- ⁴⁵⁷ *Bergkristall* (1845), in *Bunte Steine cit.*, p. 163.
- ⁴⁵⁸ *Granit*, in *Bunte Steine cit.*, p. 33.
- ⁴⁵⁹ *Kalkstein* (1848), *ibid.*, p. 109.
- ⁴⁶⁰ «Deutsche Literaturzeitung» cit.

- ⁴⁶¹ *Der Hochwald* cit., p. 202.
- ⁴⁶² *Katzensilber* cit., p. 239.
- ⁴⁶³ *Die Narrenburg* (1841), in *Studien* cit.
- ⁴⁶⁴ *Der Hochwald* cit.
- ⁴⁶⁵ *Die Narrenburg* cit.
- ⁴⁶⁶ *Die Mappe meines Urgrossvaters* cit., p. 388.
- ⁴⁶⁷ Cfr. MARIANNE THALMANN, *Das Menschentum in Stifters «Heidedorf»*, in *Modern Language Notes*, 1946; e *Stifter's Nachfolge Goethes*, in «Journal of English and Germanic Philology», 1946.
- ⁴⁶⁸ München 1949.
- ⁴⁶⁹ Cfr. S. LUPI, *Nota su Stifter*, in *Messana, Studi diretti da M. Catalano*, vol. I, 1950, pp. 43-70.
- ⁴⁷⁰ Cfr. BERTRAM, *op. cit.*
- ⁴⁷¹ *Nachsommer* cit., p. 209.
- ⁴⁷² Cfr. BERTRAM, A. S., *Wesen und Welt*, 1949, sulla mescolanza di sogno e pedanteria. In un discorso del 1928, A. S. als Dichter der Frühe, parla di limitazione piccolo borghese.
- ⁴⁷³ Cfr. sempre a questo proposito G. LUKÁCS, *Narrare o descrivere* cit.
- ⁴⁷⁴ *Nachsommer* cit., p. 610
- ⁴⁷⁵ U. C. PIETSCH, *Das Wesen des Ordo-Begriffes bei Adalbert Stifter und seine künstlerische Gestaltung in den Romanen «Nachsommer» und «Witiko»*, tesi inedita, München 1949.
- ⁴⁷⁶ *Katzensilber* cit., p. 242.
- ⁴⁷⁷ Cfr. W. REHM, *Nachsommer*, 1951 (sul tema del tempo).
- ⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 623. Sul contrasto città-campagna cfr. F. KOCH, *Dichtung des Plunders*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen», CI, 1949.
- ⁴⁷⁹ München 1949.
- ⁴⁸⁰ NADLER, *Literaturgeschichte Österreichs* cit., p. 294.
- ⁴⁸¹ Stile «des einfachen Geschehenden », F. HÜLLER, *Adalbert Stifter's «Witiko»*, Kassel-Wilhelmshöhe 1930, p. 117.
- ⁴⁸² E anche, secondo il Mehl, da Varnhagen von Ense e Carl von Rotteck. (E. MEHL, *Adalbert Stifter und die Geschichte*, in *Lebenskräfte in der abendlandischen Geistesgeschichte*, Dank- und Erinnerungsgabe an W. Goetz, 1948).
- ⁴⁸³ F. HÜLLER, *op. cit.*, p. 19.
- ⁴⁸⁴ TH. PÜTZ, *«Witiko» als Urbild des politischen Menschen*, Klassiker der Staatskunst 1950.
- ⁴⁸⁵ In una lettera del 28 luglio 1872 a Emil Kuh.
- ⁴⁸⁶ *Der Getreue Unterthan*.
- ⁴⁸⁷ F. HÜLLER, *op. cit.*, p. 73.
- ⁴⁸⁸ FRANZ HÜLLER, *op. cit.*, p. 67. Cfr. anche PETER DEMETZ, *René Rilkes Prager Jahre*, 1953.
- ⁴⁸⁹ E. SESTAN, *Le riforme costituzionali austriache del 1860-61*, in *La crisi dell'impero austriaco dopo Villafranca*, Trieste s. d. (ma 1961) (Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Comitato di Trieste e Gorizia), p. 83.
- ⁴⁹⁰ Stifter era nato nel 1805 a Oberplan, nella parte meridionale della selva boema.

- ⁴⁹¹ Era nata il 13 settembre 1830 a Zdislawitz presso Kremsier, in Moravia. Morì nel 1916.
- ⁴⁹² Cit. da Josef Hofmiller, nel volume M. VON EBNER-ESCHENBACH, *Die schönsten Erzählungen*, con una conclusione di Josef Hofmiller, scelta a cura di Edgar Gross, München 1956, p. 284.
- ⁴⁹³ «Diese Rasse geht unter und gehe!» Frase del diario, cit. da J. HOFMILLER, in *Die schönsten Erzählungen* cit., p. 284.
- ⁴⁹⁴ Della raccolta *Dorf- und Schlossgeschichten* (1883).
- ⁴⁹⁵ *Er lässt die Hand küssen*, *ibid.* (1886).
- ⁴⁹⁶ *Komtesse Muschi*, in *Zwei Komtessen*.
- ⁴⁹⁷ Cfr. anche il romanzo *Unsühnbar* (1889), che sferza la falsità di certi rapporti sociali.
- ⁴⁹⁸ *Die erste Beichte*, in *Erzählungen* (1875).
- ⁴⁹⁹ *Erste Trennung*, in *Stille Welt* (1915).
- ⁵⁰⁰ *Der Vorzugsschüler*, in *Aus Spätherbsttagen* (1901).
- ⁵⁰¹ *Die Freiherren von Gemperlein* (1881), ora in M. VON EBNER-ESCHENBACH, *Die Freiherren von Gemperlein und andere Novellen*, a cura di Edgar Gross, München 1958, p. 13.
- ⁵⁰² E. Schadauer ha voluto vedere in questo racconto una posizione polemica nei confronti del predominio del partito liberale-tedesco, che ebbe la prevalenza tra il 1859 e il 1879. (E. SCHADAUER, *Gesellschaft und Kultur Österreichs im Spiegel der Novellen Ferdinands v. Saar und Marias v. Ebner-Eschenbach*, tesi, Wien 1950, p. 107).
- ⁵⁰³ Edgar Gross parla di «Resignation über die Unzulänglichkeit der Welt», in *Die Freiherren von Gemperlein und andere Novellen* cit., p. 264.
- ⁵⁰⁴ Sui narratori austriaci delle province slave ebbero particolare influenza Gogol e Turgenev.
- ⁵⁰⁵ *Der Kreisphysikus* cit.
- ⁵⁰⁶ *Der gute Mond*, in *Neue Dorf- und Schlossgeschichten* cit.
- ⁵⁰⁷ *Die Resel*, *ibid.*, in *Die Freiherren von Gemperlein* cit., p. 198. Talvolta quest'atmosfera di vecchiezza pare tradire il senso della decadenza dell'impero, subito però sopraffatto dall'idealismo ottimistico dell'autrice. È questo che, nonostante l'affinità dell'ambiente, la distingue profondamente dalla narrativa di un von Saar, poeta della monarchia morente.
- ⁵⁰⁸ Uno dei personaggi principali del romanzo *Božena*.
- ⁵⁰⁹ Il conflitto scoppia nella sua gravità dopo il 1900, e in particolare dopo la istituzione del suffragio universale del 1906, che distrugge il vecchio partito moderato per far posto ai «Giovani Cechi». Già nel 1884 però era iniziato l'avvicinamento fra cechi e slovacchi, ed è del 1895 il convegno slovacco-ceco-romeno per le autonomie nazionali; nel 1897 un disegno di legge per parificare in Boemia e in Moravia le lingue tedesca e ceca provocò, per la vivissima opposizione dei tedeschi, la caduta del ministero Badeni. Quanto agli altri slavi, molto più difficile e tarda sarà l'unione fra serbi e croati, divisi da odi secolari riattizzati dalla politica magiara, in particolare dal bano Khuén-Hédervary: il riavvicinamento avverrà circa intorno al 1905 (riunioni di Fiume e Zara) e sarà comunque problematico.
- ⁵¹⁰ *Der Kreisphysikus* cit.
- ⁵¹¹ *Mašlans Frau*, in *Aus Spätherbsttagen*; ora in *Die Freiherren von Gemperlein* cit., p. 209.
- ⁵¹² K. E. FRANZOS, *Aus Halb-Asien*, 1876.

⁵¹³ S. SLATAPER, *L'Austria e l'impero degli Absburgo*, «Il resto del Carlino», 19 settembre 1914; ora in ID., *Scritti politici*, a cura di G. Stuparich, Roma 1925, p. 166.

⁵¹⁴ Cit. da E. J. Görlich, nella prefazione all'edizione degli scritti di Sacher-Masoch da lui curata, L. VON SACHER-MASOCH, *Dunkel ist dein Herz, Europa*, Graz-Wien 1957, p. 10.

⁵¹⁵ Cfr. il racconto *Il Watascheko*, in SACHER-MASOCH, *Racconti Galliziani* [sic], trad. it. di D. Ciampoli, Milano 1881; originariamente in *Galizische Geschichten* (1876).

⁵¹⁶ Lemberg (Leopoli) 1836 - Lindheim 1895.

⁵¹⁷ Così si chiamavano in Austria i contadini ucraini della Galizia.

⁵¹⁸ Così lo definisce sua moglie Wanda. Cit. da J. GÖRLICH, *Dunkel ist dein Herz, Europa* cit., p. 11.

⁵¹⁹ Casacca da donna, tipica dei Carpazi.

⁵²⁰ *Abe Nahum Wasserkrug*, in *Galizische Geschichten* cit.; ora in *Racconti Galliziani* cit., p. 190.

⁵²¹ *Eine galizische Geschichte*, 1858, 2^a ed. 1864 col titolo *Graf Donski*.

⁵²² Cfr. *Il matrimonio di Valeriano Koscianski*, in *Galizische Geschichten* cit.; ora in *Racconti Galliziani* cit.

⁵²³ Montagna nera, culmine dei Carpazi.

⁵²⁴ *Der Haydamak*, in *Racconti Galliziani* cit.

⁵²⁵ *Il matrimonio di Valeriano Koscianski* cit.

⁵²⁶ Soprattutto il romanzo *Kaunitz*, contro Federico II, lo scritto *Die Deutschen*, la commedia *Die Verse Friedrichs des Grossen* (1864), ecc. Fu anche fautore delle idee liberaleggianti, come indicano alcune sue opere, quali il dramma *Unsere Sklaven* (1872), ecc.

⁵²⁷ *Der Kapitulant*, in *Dunkel ist dein Herz, Europa* cit., p. 78.

⁵²⁸ Czorkow 1848 - Berlin 1904.

⁵²⁹ *Die «Gezwungenen»*, in *Vom Don zur Donau*, 1878; ora in K. E. FRANZOS, *Halb-Asien*, a cura di E. J. Görlich, Graz-Wien 1958, p. 101.

⁵³⁰ In *Halb-Asien* cit.

⁵³¹ Si tratta di una letteratura abbondantissima che si protrae dalla seconda metà dell'Ottocento fin dopo la guerra mondiale, e comprende scrittori di notevole rilievo, fra cui spicca il viennese Ludwig Anzengruber (1839-89) autore di saporose commedie popolari e di drammi in cui s'avverte la presenza del naturalismo. Per la storia della letteratura austriaca sono importanti alcuni suoi drammi d'intonazione liberale e anticlericale, come *Der Pfarrer von Kirchfeld* (1870), *Die Kreuzelschreiber* (1872), ecc. Fra i numerosissimi autori d'ogni regione, basterà citare alcuni nomi per dare un'idea della varietà di questo genere letterario: H. Watzlik (1879-1948), J. Peter (1858-1935), R. Kralik (1852-1934) e soprattutto Josef Rank (1816-96) in Boemia; F. Perkonig (1890) e F. von Gager (1882-1947) in Carinzia. Si possono ricordare le storie slovene e uscocche dello stesso Gager, i racconti ambientati nella alta Austria di J. Zerzer (1889) e C. H. Watzinger (1908) e quelli della bassa Austria di F. Nabl (1883) e M. Grengg (1898). Il Banato vive negli scritti di A. Müller-Gottenbrunn (1852-1923), la Stiria in quelli di H. Frauengruber (1863-1933), i Siebenbürgen in quelli di A. Menschendorfer (1877), la Dalmazia nei sonetti di Paula von Preradovic (1887-1951) e così via. Particolare rilievo in questo filone strapaesano hanno, per il loro patriottismo e il senso del

folclore patriarcale, gli autori tirolesi, da Adolf Pichler (1819-1900) a Franz Kranewitter (1860-1938), da H. von Schullern (1865-1956) a Rudolf Greinz (1866-1942) a molti altri. Spesso su queste premesse locali s'innesteranno altri elementi, come il forte naturalismo del drammaturgo tirolese Karl Schönherr (1867-1943), ma ciò esula dal nostro discorso.

⁵³² 1843 a Krieglach, sulle Alpi stiriane - 1918.

⁵³³ MUSIL, *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, p. 239.

⁵³⁴ *Als ich den himmlischen Altäre gebaut*, in *Waldheimat*; *P. K. Rosegger's Schriften*, Wien-Pest-Leipzig, 1883-1901.

⁵³⁵ *Als ich das erstemal auf dem Dampfwagen sass*, in *Waldheimat* cit., vol. I, Wien-Pest-Leipzig 1890, p. 227.

⁵³⁶ *Als ich davonging*, in *Waldheimat* cit.

⁵³⁷ *Die Schriften des Waldschulmeisters* (1875), Wien-Pest-Leipzig, 1888, p. 56.

⁵³⁸ *Die Schriften des Waldschulmeisters* cit.

⁵³⁹ Cfr. E. SESTAN, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁴⁰ Per esempio *Der Heimgarten*.

⁵⁴¹ A. VON HELFERT, *Österreichische Geschichte für das Volk*, 1864-82; A. HUBER, *Geschichte Österreichs*, 1885-95 (cinque volumi fino al 1648, continuati da O. Redlich fino al 1740); M. A. BÉCKER - H. JIREČEK - H. ZEISSBERG e altri, *Österreichische Geschichte für das Volk*, 1865-1867; FRANZ KRONES, *Geschichte Österreichs für die reifere Jugend*, 1879.

⁵⁴² Nel romanzo storico *Peter Mayr, der Wirt an der Mahr* (1891).

⁵⁴³ *Heidepeters Gabriel* (1882); *Der Gottsucher* (1883); *Jakob der Letzte* (1888).

⁵⁴⁴ Cfr. i romanzi *Das ewige Licht* (1896); *Erdsegen* (1900); *I.N.R.J. Frohe Botschaft eines armen Sünders* (1904).

⁵⁴⁵ ROSEGGER, *op. cit.*, p. 336.

V. Finis Austriae

1. *Sul bel Danubio blu.*

Si narra che un anziano impiegato di corte dicesse: «Rigorosamente parlando, l'imperatore Francesco Giuseppe regnò fino alla morte di Johann Strauss» ⁵⁴⁶. L'ultima fase della civiltà absburgica appare infatti compresa tra due poli opposti, tra una malinconica consapevolezza del declino, sopportato con tacita dignità, e una leggerezza spensierata e operettistica. Due poli che sono le due facce di una stessa medaglia, due volti dell'ultima illusione mitteleuropea. La vecchiezza dell'imperatore monotono e puntuale riverbera di un tono da leggenda il tramonto austro-ungarico, e personifica la vana e patetica fermezza contro i colpi che sgretolavano, uno dopo l'altro, la monarchia danubiana. «Mir bleibt doch nichts erspart» ⁵⁴⁷: la frase tante volte ripetuta da Francesco Giuseppe di fronte alle sciagure familiari e politiche riassume il passivo dramma della finis Austriae e suggerisce subito la trasfigurazione mitica di questo crepuscolo, ammantandolo di dignitoso e burocratico senso del dovere. Contemporaneamente questo mondo morente si mette in maschera, vela il proprio declino di una spumeggiante gioia di vivere, evade in una superficiale e dimentica sensualità. Il Danubio giallastro e fangoso diviene azzurro, e dal disfacimento storico-politico si evade in un fugace, sentimentale e godereccio paradiso terrestre. Se la laboriosa pedanteria dell'imperatore suggerisce il mito del burocratico e silenzioso riserbo, la sua uniforme gallonata e la rigida etichetta aprono la strada alla celebrazione dei balli di corte, delle carrozze fastose e dei brillanti ufficiali. La narrativa, il teatro, la poesia e la musica creano il volto sfumato e inconfondibile della Vienna dei valzer, degli amori facili e sentimentali, e del piacere di esistere: una belle époque meno sfrenata ma più danzante e sorridente di quella parigina.

L'operetta è l'idillio di questa sera dell'impero, e molti fili sotterranei legano la frivola banalità dei libretti e le gaie o nostalgiche melodie alle opere dei più maturi scrittori di questa stagione letteraria, come Schnitzler e Hofmannsthal. Man mano si avvicina la fine e le difficoltà dell'impero s'ingigantiscono, l'evasione dalla realtà sociale si accentua, e riveste di uno spensierato edonismo la vita. In questo senso Johann Strauss, il

Nervendämon, è la più tipica voce dell'età francogiuseppina, uno dei più validi sostegni dell'alienazione godereccia e musicale del suddito absburgico. La musica, l'arte più apolitica, era sempre stata la liberazione e la catarsi dell'anima austriaca. «L'Austria è diventata dapprima spirito nella sua musica» ⁵⁴⁸, dirà Hofmannsthal quando già infuriava la guerra mondiale. Negli ultimi anni dell'imperialregia monarchia questo tentativo di alienazione, di appagamento estetico diventa più intenso e pressante, assume delle proporzioni più vaste e scende a un livello più popolare; la dolce medicina si fa più superficiale e accessibile. Dalla serenità di Mozart e dall'idillio di Schubert si giunge a Strauss e a Lehár. Vienna capitale del piacere sarà anche capitale della musica, creando una notevole civiltà culturale per quanto riguarda il legame e l'affiatamento tra arte e pubblico. Anche i grandi musicisti come Gustav Mahler e Richard Strauss collaborano, a loro modo, allo splendore raffinato dell'età di Francesco Giuseppe. Gli anni che vedono Mahler alla direzione dell'Opera di Stato (1897-1907) segnano l'apogeo di questa festa culturale.

L'operetta rappresenta lo strato più immediato ed evidente di questo fulgore decadentistico; è la favola, gaia e venata di malinconia, della civiltà absburgica. I popoli dell'impero si agitano in sempre più grave dissidio, e Johann Strauss li compone, per buona pace del suddito spettatore, in un colorito e folcloristico idillio: celebra l'*Ausgleich* ⁵⁴⁹ e le pittoresche qualità dell'anima magiara, esuberante e dissipatrice, nel *Zigeunerbaron* (1885), il fascino slavo in *Jabuka, oder das Apfelfest*. L'operetta è la risposta frivola e lieta a ogni nube che oscura il cielo austriaco: quando nel 1873 la borsa di Vienna crolla provocando dissesti e suicidi, Anton Fahrbach compone la *Krach-Polka* contro gli speculatori e Strauss con l'inno allo champagne della *Fledermaus* cerca di far scordare le difficoltà dell'ora.

La *Fledermaus* (1873) riassume, nella forma più superficiale, il mito spensierato e lieve del tramonto absburgico, e lo personifica in melodie effervescenti e in figure che presentano molti punti di contatto con i personaggi della contemporanea letteratura austriaca. «Es lebe Champagner der Erste!» si grida al culmine della festa; sua maestà l'ebbrezza è la musa di questo facile e giocondo rapimento. In tutte le operette, alla fine di un atto, risonerà il gaio richiamo, che è un po' il motto di questa società: cameriere, champagne! Apoteosi della carne e del capriccio, questo vagheggiamento di uniformi sgargianti, donne belle e non troppo severe e tenenti irresistibili, rappresenta l'acme e il punto finale del paganesimo

austriaco, epicureo cattolico ed apolitico; l'alienazione si fa sempre più *kitschig* e convenzionale. Ma la banalità e il sentimentalismo dei personaggi d'operetta rivelano, pur attraverso l'esagerata stilizzazione e la deformazione comica, l'aspirazione e il filisteismo di tutta una civiltà, viva e dinamica soltanto nel piacere, feudale nel modo di sentire e di pensare. Anche la borghesia – è questa l'epoca del dominio del partito liberale tedesco, della affermazione delle grosse famiglie borghesi, l'età in cui il *Geld-mensch* si sostituisce, nei salotti, al nobile ormai ritirato in campagna – ha un modo aristocratico e feudale di guardare e godere la realtà. La severa etica protestante del profitto non crea in Austria una sua civiltà, al posto della quale regna sempre il fasto aristocratico, che, anacronistico e privato d'ogni funzione, conserva ormai soltanto il lato festaiolo e gaudente. Nobili e funzionari s'aggirano adesso come allegre marionette, squattrinati e ridicoli, donnaioli come il conte Danilo della *Vedova allegra* o brilli come il direttore delle carceri nella *Fledermaus*. Sono gli anni in cui «figure da operetta recitavano la tragedia dell'umanità» ⁵⁵⁰, come dirà uno dei più feroci osservatori del mondo absburgico, Karl Kraus.

L'oppio della spensieratezza è profuso a piene mani nella *Fledermaus*: «Glücklich ist, wer vergisst...» è felice chi dimentica ciò che non si può più mutare ⁵⁵¹. Una sincera, struggente malinconia ravviva, nel cliché della vicenda banale, questa nostalgia della gioia, perché in fondo nei valzer dell'operetta moriva una parte della vecchia Europa, un'illusione di rispettabilità e di armonia dell'Ottocento. Scordare l'irreparabile: è la divisa con cui la monarchia danubiana s'avvicina alla fine. La tristezza di questo crepuscolo non poteva non penetrare anche nella gaiezza dell'operetta, e diviene sottile senso della caducità. «E se anche fugge qualche illusione, che un tempo ha allietato il tuo cuore, il vino te ne consola con l'oblio...» ⁵⁵². Il sentimento della gioia fuggente e la sorridente rassegnazione a questa fugacità contraddistinguono l'età dei valzer e la poesia austriaca, fino a Hofmannsthal che patirà sommessamente l'irrevocabile *Vergänglichkeit* ⁵⁵³ e l'impercettibile sfiorire della sua Marescialla ⁵⁵⁴.

Questa malinconia rispecchia un modo essenzialmente sensuale di sentire la vita, tutta chiusa entro l'arco breve dei desideri e delle sensazioni, prigioniera del tempo senza riscatto. Nessun impegno superiore, né religioso né storico, redime la corta avventura terrena, anzi proprio da questo impegno si rifugge, e l'amore diviene un gioco di capriccio e

illusione, solamente sensuale. Le due eroine della *Fledermaus* sono il prototipo femminile dell'Austria asburgica fin de siècle. Adele e Rosalinde, la piccante cameriera e la maliziosa signora: due figure tematiche della civiltà letteraria austriaca, che in esse rispecchia la propria fatuità frizzante e sensuale. Adele, la cameriera pungente e beffarda, è un po' la sintesi di tutte le *Stubenmädchen* che allietano le pagine della letteratura asburgica. Un pizzico di capricciosa volubilità e un tenero sentimentalismo che ingentilisce la commedia dell'amore: la Circe del mondo *k.k.* è una cara, bonaria e briosa creatura che non trae a perdizione ma regala un breve abbandono. Nelle case agiate una fresca *Stubenmädchen* erudisce il giovane padroncino nell'arte amorosa, così come un'istitutrice amorosa aveva a corte l'incarico ufficiale di svegliare e placare le brame inesperte dei giovani principi. Una specie di complesso d'espiazione idealizza queste deliziose fanciulle sfruttate, fa di esse il simbolo di un piacere ghiotto e fugace. Il «panem et circenses» con cui i cesari asburgici ammansiscono le loro genti si basa in gran parte su questa gioia dei sensi, e questo rapporto per metà schiavistico e per metà estetico con una bassa categoria sociale illumina la struttura di tutto il *System*. Al primo sguardo quest'età appare tutta sotto il segno del piacere, della fuga nel diletto; i mazzi di fiori di Makart e la sua pittura decorativa e sensuale rispecchiano questa visione edonistica del reale, non priva di uno struggente pathos della bellezza.

Su un piano apparentemente più alto, Rosalinde: la donna fedele e infedele, che un nonnulla trattiene dall'adulterio e un nonnulla potrebbe far cadere, la cui vita si scandisce secondo il ritmo d'una *pochade* ingentilita, pervasa da una sottile malinconia. Rosalinde ama il marito, sta per accondiscendere al desiderio dell'amante per un misto di capriccio e di tenerezza quasi materna, sventa con scaltra malizia l'inganno del marito. Il tema dell'adulterio, che riflette una diffusa realtà sociale ed è la risultante di un modo esteriore e formalistico d'impostare i rapporti umani e familiari, avvolge la donna della vecchia Austria di una nota sensuale – in quanto, secondo la logica d'ogni sensibilità conservatrice, la si concepisce soltanto come attrice del gioco erotico e non come libera e piena personalità – e di un profumo di caducità. La donna è in fondo un affascinante ornamento di questo mondo, e prende la sua rivincita coi maliziosi capricci, gli imprevedibili abbandoni e una scaltrezza boccacesca; un limite di frivolezza e scetticismo frena lo slancio dell'amore. Operette e commedie

banali rispecchiano soltanto l'aspetto superficiale e godereccio di questa situazione, in cui gli amanti si dicono:

Hab' ich nur deine Liebe,
die Treue brauch'ich nicht ⁵⁵⁵.

Ma questo gioco di capriccio e infedeltà, tenero cedere al desiderio senza illudersi sulla sua profondità e signorile accettazione della mediocrità dei sentimenti, determinerà un inconfondibile clima stilistico nelle opere dei maggiori scrittori austriaci, e creerà lievi, irrequiete e malinconiche figure di donne che riassumono l'atmosfera un po' stanca della loro civiltà: le donne di Schnitzler tradite e infedeli, la sensualità e la tristezza della Marescialla o il fascino imprevedibile di Arabella in Hofmannsthal. E il problema della fedeltà sarà uno dei centri della tematica hofmannsthaliana e ne costituirà il lato più elusivo e sfuggente, tipicamente austriaco.

Non a caso l'azione della *Fledermaus* ruota intorno a una festa mascherata, in cui s'intreccia e si scioglie il groviglio della situazione, si sviluppano gli equivoci e si giunge a lieto fine. Il gusto della maschera è una nota caratteristica di questa civiltà letteraria, e se da un lato significa un giocoso strattagemma ed è quasi la carnascialesca divisa dell'evasione dalla realtà, d'altra parte si richiama a un barocco desiderio di dissimularsi, a un'intuizione della realtà come mutevole e inafferrabile apparenza, labile gioco di specchi in continua metamorfosi. La mascherata è la dimensione operettistica dell'eredità del barocco austriaco, temperata dalla grazia un po' leziosa del rococò viennese; è la riduzione semplicità della concezione della vita come un gran teatro. I personaggi di Schnitzler avranno il destino meccanico ed arido delle marionette, e la maschera sarà uno dei temi più complessi di Hofmannsthal, simbolo allusivo del suo sforzo di penetrare nella ruota delle molteplici parvenze e di dissimulare, con aristocratico riserbo, il proprio vero volto ⁵⁵⁶. Una presenza caratteristica sarà il motivo del travestimento, caro a Hofmannsthal in molte opere, da *Lucidor* ad *Arabella* e al *Rosenkavalier*, nella doppia forma della fanciulla sotto spoglie maschili e viceversa. L'operetta *Karneval in Rom*, di J. Strauss, sembra anticipare, accanto ai temi della fedeltà (l'amore di Marie per il pittore Arthur) e dell'infedeltà (Arthur e la contessa Falconi) anche quello del travestimento. (Marie vive accanto all'amato nella veste del paggio Beppino). Molta fantasia italiana, lieve e sfumata, aveva permeato il barocco austriaco e Hofmannsthal cercherà ispirazione nel mondo orientale

e in quello italiano; una delle capitali della sua poesia sarà Venezia, punto d'incontro di grazia raffinata, sapienza mascherata e decadenza imminente. Venezia, e in genere il cielo mediterraneo compaiono anche nell'operetta, quasi il facile estro di Strauss fosse andato alla ricerca di una componente melodico-fantastica meridionale per attingervi una suggestione di molle dolcezza ⁵⁵⁷.

Nel clima gaio dell'operetta non ci si accorge di quanta vecchiezza vi sia in questo retaggio, e quanta decadenza celi questa spensieratezza. Da Strauss a Lehár, da Kálmán a Leo Fall, a Oscar Straus, il medesimo mondo stilizzato si ripete, e ci si avvicina a passo di polca o di czarda al crollo finale ⁵⁵⁸. La donna capricciosa e briosa, vedova allegra o proprietaria del Cavallino Bianco; l'arciduca bonario e gaudente; il tenente damerino e azzimato sono i protagonisti di quest'ultima stagione absburgica. Vinto a Solferino e a Königgrätz, l'esercito austriaco è in perenne assetto di parata. Una folta letteratura segue queste orme e ripete la trasfigurazione di una realtà sempre più difficile. Le commedie si chiameranno tutte più o meno come quelle di Ferenc Molnár: *L'ufficiale della Guardia*, *Gli occhi azzurri dell'Imperatore*, *Olimpia*. Questo mito viennese dimostrerà una eccezionale vitalità e sopravviverà alla sua concreta funzione storica, all'età francogiuseppina, divenendo la proiezione per eccellenza della fumettistica nostalgia popolare per teste coronate e balli di corte, fino ai films del secondo dopoguerra sulla principessa Sissi.

Nel 1888 il *Kaiserwalzer* festeggia gioiosamente il quarantesimo anno di regno di Francesco Giuseppe. Sotto il trascinate abbandono della danza s'annida la malinconia e in un valzer, quello del *Cavaliere della Rosa*, Richard Strauss farà sentire l'Austria morente.

2. Agonia di una civiltà.

Il mito cerca di confondere «la sorridente agonia dell'Austria col nascer di una nuova, estasiata primavera» ⁵⁵⁹. Non soltanto l'operetta, ma tutti i letterati del Caffè Griensteidl capeggiati da Hermann Bahr sembrano non avvertire quanta autunnale corruzione spiri nella loro civiltà e nella loro poesia. Il tramonto absburgico si svolge all'insegna del barocco: Hofmannsthal cercherà di richiamare in vita i misteri di Calderon nell'illusione di ridare con essi una dimensione e un punto di appoggio universalmente validi all'uomo del suo tempo. In realtà, barocco significa

peso di un passato irrigidito da cui non ci si può liberare, di una tradizione ormai ossessiva; se l'angoscia della morte era stata la nota più profonda dell'età della Controriforma ⁵⁶⁰, più intensa e disperata essa spira dall'eredità arrugginita di quel secolo, la cui presenza s'avverte nei parchi, nei monumenti e nell'atmosfera austriaca. Eredi oppressi da un retaggio morto e pesante, incapaci di liberarsene o di infondergli nuova forza e vigore: ecco la condizione che pesa sulle spalle di un Rilke e di un Trakl, nelle cui parole – specie di quest'ultimo – si avverte la decadenza e la morte imminente. Ladislao Mittner ha colto e descritto con particolare felicità il clima del decadentismo austriaco: «Negli stupendi parchi austriaci in cui il rococò godereccio sopravviveva ancora senza soluzione di continuità, Hofmannsthal si aggira con l'atteggiamento dell'attore che recita esemplarmente la parte dell'ultimo e più squisito aristocratico; qualche anno più tardi Rilke apre angosciato le porte cigolanti di quei giardini ormai deserti e si smarrisce con voluttà nel labirinto dei viali inselvaticiti; dopo di lui Trakl si muove negli stessi parchi, spettro in mezzo agli spettri – forse più vivi di lui – del proprio passato e del passato della sua stirpe» ⁵⁶¹.

Più desolata e pervasa da un senso di putrido sfacelo, sottolineato dal linguaggio espressionista, è la voce di Trakl.

Verwestes gleitend durch die morsche Stube;
Schatten an gelben Tapeten; in dunklen Spiegeln wölbt
sich unsrer Hände elfenbeinerne Traurigkeit.
Braune Perlen rinnen durch die erstorbenen Finger ⁵⁶².

L'immobile mondo austroungarico si trasferisce nelle immagini disperate di questa poesia: putrido frutto che cade dai rami, morte che entra con passi di marciume in stanze contaminate, selve che muoiono presso un muro diroccato, ombre di defunti principi della chiesa e nobili dame, un secolo che si consuma freddo e maligno ⁵⁶³. E vecchiezza non significa più sapienza e dignità, ma sfacelo ⁵⁶⁴:

O, wie alt ist unser Geschlecht...
.....
Auf der Kommode duften Äpfel. Grossmutter zündet
goldene Kerzen an.
.....
Leise klingen unsere Schritte im alten Park,
unter hohen Bäume ⁵⁶⁵.

E l'uomo di questo mondo, il nipote di tanti vecchi avi, è un viandante senza meta, nuvola dispersa dal vento, fiore in attesa d'essere falciato ⁵⁶⁶.

È stata accentuata anche di recente la componente religiosa dell'opera di Trakl, il suo profondo cristianesimo ⁵⁶⁷. Ma questa religione non sembra lasciare alcun posto alla più cristiana delle virtù, la speranza; o, se questa compare nel mondo lirico di Trakl, assume toni rarefatti e colori fragili e irraggiungibili ⁵⁶⁸, non acquista certo l'aspetto di una fiduciosa attesa. È una speranza che s'esaurisce in se stessa, senza un oggetto umano o religioso; una pausa estatica fra il rodere dell'angoscia. Trakl, nipote tarato, è l'erede del cattolicesimo barocco e controriformistico, irrigidito e cristallizzato; nelle strettoie di una religione che in Austria era divenuta bigotto immobilismo e ossequio di forme egli non riesce a trovare lo slancio di una fede vivificante, la gioia della parola evangelica. In Trakl si palesa, al rovescio, l'esteriorità del cattolicesimo absburgico. La sua natia Salisburgo era stata una delle capitali del barocco tedesco, ed è una capitale della riviviscenza secentesca a cui si assiste nel decadentismo austriaco, soprattutto in Bahr e in Hofmannsthal. Questo barocco salisburghese, addolcito dalla musica e da una grazia italiana, trasfigurato nei misteri di Hofmannsthal, esprime nella poesia di Trakl la sua nota più cupa e decadente, il senso d'un irreparabile tramonto:

Ihr grossen Städte
steinern aufgebaut
in der Ebene!
.....
Ihr sterbenden Völker!
Bleiche Woge
zerschellend am Strande der Nacht,
fallende Sterne ⁵⁶⁹.

L'altra capitale del decadentismo austriaco è Praga, che era stata la sede della prima università tedesca e la prima città ad avere due università, tedesca e slava. A Praga nascono Rilke, Kafka e Werfel e la città «con la sua suggestiva e conturbante atmosfera slavo-tedesca-ebraica» ⁵⁷⁰ palesa in forma più irrequieta e sottile la crisi della civiltà absburgica. Le vecchie torri e i folti parchi costituiscono una presenza, dolce e ossessiva, di un passato non dimenticato né superato; la coscienza culturale della civiltà ceca attizza contrasti nazionali sempre più violenti che s'alimentano delle memorie hussite e sognano la rivincita della battaglia della Montagna Bianca; contemporaneamente un residuo dell'antico umanesimo boemo-

germanico, sorretto dalla cultura europea del forte nucleo ebraico, vagheggia l'ultimo sogno conciliatore e sovranazionale di una Mitteleuropa unita e armoniosa. Il cosmopolitismo culturale è una delle forme in cui si esprime l'idea sovranazionale absburgica giunta al suo crepuscolo, è uno dei tentativi della civiltà ottocentesca di salvarsi dai nazionalismi prorompenti; i principali esponenti di questa cultura umanitaria e cosmopolita sono tutti ebrei, da Zweig a Werfel, mentre un'altra parte della popolazione semita cominciava a sognare con Theodor Herzl il futuro stato d'Israele ⁵⁷¹. Ma questo cosmopolitismo, basato puramente su vaghi presupposti culturali anziché su concrete forze politiche, risulta aereo ed illusorio e verrà travolto dalla guerra mondiale.

L'instabilità di questa situazione determina, negli scrittori austriaci, una crisi esistenziale, per cui l'uomo si trova senza un saldo punto d'appoggio; una crisi che è spirituale e linguistica come ha osservato il Mittner: «Dai diari, dalle lettere ed anche dalle opere giovanili di questi tre autori ⁵⁷² emerge una coincidenza singolare, importantissima: sentendo sempre parlare intorno a loro una lingua che non era il tedesco, ma il boemo o anche lo jiddisch, essi perdettero la fede nella validità o addirittura nella realtà della lingua tedesca» ⁵⁷³. La missione germanica dell'impero absburgico, che trasformava uomini di sangue slavo in scrittori tedeschi, diviene ora condizione di drammatico disorientamento, donde scaturiscono l'ironica filosofia del linguaggio di un Musil e la parola orfica di Rilke.

C'è una lettera di quest'ultimo ad August Sauer, in cui il poeta, celebrando lo stile di Stifter, denuncia il dramma linguistico dei paesi austroungarici, la loro impossibilità di risolversi nel linguaggio ⁵⁷⁴.

Il primo Rilke, che non ha ancora trascorso il suo punto di origine, registra fedelmente il trepido smarrimento del suo ambiente, e l'inquietudine del mondo austro-slavo. Una delle sue prime raccolte di versi, *Larenopfer* (1896) ⁵⁷⁵, ha per tema centrale Praga; e i racconti giovanili ⁵⁷⁶, esclusi poi dal poeta dall'edizione delle opere, evocano un clima umbratile e ritroso, pieno di malinconia slava e pervaso da un malato profumo di serra. È un preludio a tutta la sua opera posteriore, motivi e figure abbozzate che ritorneranno, con ben maggiore compiutezza formale, nei libri successivi: lo smarrimento serale, la vita segreta delle cose, i vecchi nei giardini, canzoni boeme «vicine al pianto» ⁵⁷⁷, e tristezza tzigana, vecchiezza e immobilità, fanciulle trasognate e malate. Tutti aspetti del grande tema rilkiano, la morte. In questi racconti giovanili tale motivo non ha raggiunto ancora il

significato metafisico che avrà poi, resta ancorato all'ambiente da cui sorge, così che il tono crepuscolare di queste novelle è la trasposizione del disfacimento austroungarico, colto con vibratile, quasi tattile sensibilità in quella spirituale stazione meteorologica ch'era allora Praga.

In una nota lirica delle *Prime Poesie* ⁵⁷⁸ Rilke parla delle melodie popolari slave, che gli toccavano l'anima; e la malinconia – non scevra di compiacenze estetizzanti –, permea l'atmosfera dei suoi primi racconti. Una *primavera incantata* ⁵⁷⁹ aleggia nei vecchi giardini, ingannevole fioritura per la bionda Elena prossima a morire; una solennità quasi macabra sembra affermare che il tempo è più dei morti che dei vivi. Ogni anno la famiglia si raduna per celebrare l'anniversario della morte del consigliere imperiale Antonio von Wick ⁵⁸⁰, le sedie su cui sono defunti i von Wick attendono i prossimi morituri mentre il vecchissimo servo Giovanni, la cui memoria è rimasta indietro di decenni, si rivolge all'anziano capofamiglia chiamandolo col nome del bisnonno di lui. Il mondo imperiale, con le sue onorificenze e la lenta, dignitosa etichetta, è diventato nella novella di Rilke quasi un'ammuffita cappella mortuaria, un simbolo del potere corrosivo del tempo. Il tempo, non la storia compare in queste giovanili pagine rilkiane, un tempo inteso come pesante fardello di anni che non si riesce più a contare, sicché eventi e generazioni compaiono in una specie di contemporaneità, tutti egualmente vecchi. Come il servo Giovanni, il Francesco Giuseppe di Joseph Roth confonderà, fra i suoi fedeli, nonni e nipoti, eventi ed anni: allegoria di una vita sommersa da un tempo immemorabile.

I *Due racconti di Praga* delineano in modo più specifico l'atmosfera ceca e i contrasti nazionali. Domina anche in essi una predilezione tutta slava per le leggende tristi ed oscure, un morbido compiacimento di tutto ciò che in qualche modo allude alla morte: le monache Barnabite segregate nel convento, che dormono nelle bare che un giorno le accoglieranno per sempre (*Re Bohusch*) o la tregenda notturna nel castello di Krumman, dai cui affreschi scendono le figure in vesti sontuose, «per un desiderio segreto» ⁵⁸¹, e il principe insegue la damigella che si precipita dalla finestra nel buio vuoto (*I fratelli*). Anche se la trama ne offre ampio pretesto, Rilke elude i problemi dell'irredentismo ceco; i letterati del caffè Nazionale, il fanatico studente patriota Rezek, la congiura nella cantina sono motivi che rimangono avvolti in una luce crepuscolare, sì che il loro significato storico si smorza.

La situazione politica e sociale di quella Praga turbata da lotte nazionali balza più viva da alcuni particolari resi con mano felice, quali il rapporto fra l'agiata borghesia titolata tedesca e la modesta borghesia ceca, che sembra riassumere in termini molto blandi il latente antagonismo. Da una parte i tedeschi von Meering, altezzosi e rigidi, dall'altra la dignitosa e grama vedova Wanka e la dolce Luisa, trepida fanciulla in fiore che anticipa le impalpabili donne rilkiane ed è un po' il prototipo della fanciulla nel mondo austroungarico ⁵⁸². Tra la procace cameriera e la fascinosa signora, il personaggio della ragazza ha una sua malinconia indefinibile, una grazia triste ed effimera, fragile e sensitiva; sul punto di perdere l'anima nel matrimonio o di sfiorire nella solitudine, essa diviene quasi il simbolo lirico di un'instabile condizione umana, un irrequieto fiore d'incrocio delle varie razze absburgiche. Zweig e Werfel rievocheranno il turbamento e la delicatezza delle loro compagne di giovinezza.

Queste pagine sono ancora preistoria della poesia rilkiana, ma anche le prime significative raccolte liriche ⁵⁸³ sono un po' il barometro della crisi austriaca, che si rispecchia nelle immagini e nel tono dell'ispirazione poetica. Rose morenti, candele guizzanti in agonia, fiori che vengono meno nelle aiuole, tigli silenziosi ⁵⁸⁴; immagini tutte di una vita che illanguidisce e si sfibra. Il motivo più diffuso di queste poesie è la sera: la sera che preme contro le finestre le fredde guance mentre nella casa si fa d'improvviso un immobile silenzio, che incendia le mura cadenti di un vecchio chiostro, che versa torrenti d'oro sulla strada ⁵⁸⁵. Questa sera pesante di profumi anche se è un tema comune della poesia decadente europea, diviene la cifra emblematica di quel crepuscolo storico. È una sera che cala di preferenza su odorosi e pallidi giardini, in cui il mondo pare dilatarsi e sfumare in una indistinta immensità che riempie di incancellabile sgomento i giochi dei bambini ⁵⁸⁶. Ogni certezza e stabilità sfuma in questo crepuscolo: le cose si confondono l'una nell'altra e chiedono: «Chi di noi due, ora, sei tu?» ⁵⁸⁷. E l'uomo è solo una corda che vibra alle risonanze, che s'abbandona a ogni brezza, che si smarrisce nel fluire delle cose.

Perfino sull'infanzia aduggia il peso di una vita già invecchiata, di un passato da cui non ci si può più liberare. Tutte le primavere trascorse dormono nel folto di uniglio, secoli defunti palpitano nella selva di abeti ⁵⁸⁸. Anche Rilke, come Hofmannsthal, si sente come un Erede di una civiltà ormai consunta:

Und bin doch manch eines Erbe
Mit drei Zweigen hat mein Geschlecht geblüht
auf sieben Schlössern im Wald,
und wurde seines Wappens müd
und war schon viel zu alt;
und was sie mir liessen und was ich erwerbe
zum alten Besitze,
ist heimatlos

.....
Denn was ich fortstelle,
hinein in die Welt,
fällt,
ist wie auf eine Welle
gestellt [589](#).

Ora non bisogna certo sforzare né questa lirica né altre per vedervi ipso facto un'allusione diretta alla crisi absburgica: elementi strettamente individuali e influenze culturali europee stanno dietro al primo decadentismo rilkiano. Poi egli si allontanerà, fisicamente e spiritualmente, dalla sua patria. Ciò non toglie che ai suoi inizi il poeta si sia fatto voce di una civiltà al momento della sua dissoluzione, in cui l'unica speranza era sopravvivere. «Wer spricht von Siegen? [...] Überstehn ist alles» [590](#).

Ogni crisi s'accompagna non soltanto a un malinconico senso del declino, ma anche a un oscuro ribollire di fermenti irrazionalistici. Il tramonto della vecchia Europa ottocentesca sboccò nell'età della violenza, nel fascismo e nel nazismo. Quel processo che Lukács ha chiamato «distruzione della ragione» [591](#), si avverte anche nell'Austria morente degli Absburgo. Il romanzo di Musil, *Die Verwirrungen des Zöglins Törless* (1906) [592](#), è il più spietato presagio della fine del mondo austroungarico e la più sorprendente profezia degli irrazionalismi razzistici e misticheggianti che si sarebbero scatenati nell'Europa, in particolare in quella tedesca.

Il collegio militare boemo, in cui si svolge la sadica vicenda di crudeltà e perversione, è il piccolo specchio di tutto il mondo austroungarico e dei suoi sistemi. Ne emana un'afa spirituale, un tanfo stantio quale può esalare soltanto una società sfatta e consunta. Le autorità del collegio si rivelano come una classe insegnante ammuffita e incapace di capire, nonché di guidare gli allievi; una classe che ha qualcosa di clericale in sé, nel senso peggiore del termine. Il formalismo e la cecità con cui l'autorità scolastica affronta i gravissimi avvenimenti dell'istituto (le sevizie e gli oltraggi perversi inflitti al giovane Basini) diventano un simbolo dell'ingenuità impotente della pedagogia liberale di fronte al prorompere della selvaggia

barbarie irrazionalistica, che travolse il placido e fiducioso mondo di ieri. A quei giovani sconvolti la vecchia formazione tradizionale non sembra offrire più alcun alimento vitale, e lo slittare d'ogni certezza può venir compensato solamente dal violento e torbido irrompere dell'istinto. Quella lezione di matematica sui numeri immaginari, che scuote per la prima volta in Törless e nei suoi compagni la fiducia in un ordine razionale del mondo, anzi nella realtà, è un colpo d'ariete che sgretola l'ottimismo idealistico e il solido razionalismo che avevano dato un senso e un valore alla vita degli uomini dell'Ottocento. L'armonia e le generose idealità del *grand siècle*, che aveva creduto a una visione unitaria e classica del mondo, finiscono nel marcio delle sozze inversioni dei cadetti.

I personaggi del vecchio mondo austroungarico sono larve esangui e spettrali, come il principe H., cui sembrava esser rimasta attaccata «la quiete di un antico e nobile castello di campagna, di pii esercizi» e che camminava «con quella ritrosia un po' schiva che deriva dall'abitudine di incedere con portamento molto eretto attraverso una fuga di saloni deserti» ⁵⁹³; il destino sembra appartenere ai Reiting e Beineberg, i giovani del tempo nuovo. Come due facce di una stessa medaglia, questi due personaggi costituiscono una sorprendente anticipazione del nazismo: la violenza pura, elevata a sistema, di Reiting e la crudeltà misticheggiante e psicopatica di Beineberg, in cui si ritrovano tutti i motivi che caratterizzeranno la bestiale pseudocultura del nazismo: il sadismo come ascetico anelito a uccidere in sé la pietà, la *Halb-Kultur* condita di elementi di filosofia indù, asceti yoga e religiosità nutrita d'istinto e di erotismo; l'isterica libidine di potere e di perversa ferocia. Fra questi due componenti di un'umanità tutta sesso e violenza, la complice indifferenza di Törless, uomo medio di una società malata.

Certo in ben maggior misura che in Austria la distruzione della ragione covava in Germania, da un certo romanticismo fino a Nietzsche e a George; ma l'Austria vi recò un intenso contributo. Non occorre ricordare la provenienza austriaca di molti fra i più alti esponenti del razzismo, fra i quali lo stesso Hitler, né la diffusione delle idee naziste o paranaziste che in Austria attecchirono con particolare vigore; del resto gli ultimi anni dell'impero sono caratterizzati, quasi per beffa alla cauta mediocritas absburgica, da un crescente attivismo militarista e nazionalista, da una smania quasi futurista dell'azione e della guerra. L'esaltazione dei circoli militari capeggiata dal maresciallo Conrad von Hötzendorf, che premeva su

Francesco Giuseppe per scatenare la guerra balcanica e italiana, testimonia di come il vecchio mondo austroungarico si corrompesse dall'interno. Una febbre della sciabola, prima ignota al mondo austroungarico, spingeva a una guerra che sarebbe stata una catastrofe. La vecchia mano di Francesco Giuseppe, che non vuol firmare la dichiarazione di guerra, non è più il distintivo dell'impero asburgico. Il mito della Mitteleuropa asburgica, che si basava di fatto sul dominio di alcuni popoli su altri, si frantuma nei nazionalismi. L'uomo medio tace e s'accoda al flusso del momento, senza la minima volontà o capacità d'opporvi, sconvolto e smarrito dagli eventi. I turbamenti dei molti giovani Törrless sono fatali alla Mitteleuropa.

Tutta la cultura di questi anni è un po' il sismografo della travagliata agonia europea, di cui registra tutti i sussulti e le vertigini. Crisi umana e perciò anche linguistica, essa scuote la fiducia nelle cose e nelle parole, in tutta la realtà. Ogni umano accadere è un enigma angoscioso e indecifrabile, come la rete di ragnatelo che si stringe intorno al procuratore K nel *Processo*. La burocrazia imperialregia ha fornito più di uno spunto per l'atmosfera di tetro rigore del mondo kafkiano: nel *Processo* e soprattutto nel *Castello* il formalismo e l'automatismo procedurale raggiungono, in un'allucinante e grottesca deformazione fantastica, il livello di un inumano e alienato meccanismo dal quale non v'è salvezza ⁵⁹⁴.

Tutta la narrativa di Kafka è un quadro di questa condizione senza speranza, in cui l'uomo può divenire uno scarafaggio ⁵⁹⁵, le cose non sono più al loro posto e la lingua non le dice più ⁵⁹⁶. È la grande «bancarotta» spirituale che sarà il motivo centrale di Musil. I feroci aforismi di Karl Kraus e le scoperte di Freud sono la sferzante voce della verità che si alza da questo mondo. Rilke e Kafka vivono la crisi nella sua dimensione europea, Hofmannsthal nei suoi aspetti austriaci, asburgici. Ma riguardo a Hofmannsthal il discorso è diverso; anziché accettare la sconvolta realtà, egli la trasfigura in un ultimo sogno di civiltà e di armonia, sì da essere l'ultima grande, illusa voce del mito asburgico.

3. Civiltà del frammento.

Tra i due poli dell'edonismo operettistico e della inarrestabile dissoluzione, la decadenza asburgica lascia una caratteristica impronta in molti altri aspetti e motivi della letteratura di questi decenni. Un vivace e bizzarro genere letterario fiorisce fra i caffè e le birrerie viennesi: il

feuilleton, la rapida e succosa pagina di colore locale, lo schizzo d'ambiente e l'ironica e tenera confessione autobiografica. Gli autori sono poeti da caffè che passano la loro esistenza fra i tavoli delle *Stuben* e nelle strade di Vienna, giornalisti di terza pagina squattrinati ed estrosi, umoristi corrucciati e sentimentali. È la vita di bohème della capitale austriaca, vissuta giorno per giorno con capricciosa giocondità, e che s'esaurisce tutta nei piccoli eventi dell'ora, in una conversazione o in un'occhiata a una bella donna. Tutti questi letterati sono i cantori, teneri e dispettosi, dell'anima viennese, delle vie e delle fanciulle, dell'indolenza e della bonarietà della capitale dei Feaci, della Capua degli spiriti. Uno di essi, Friedrich Schlögl, intitola *Wiener Blut* (1873) una sua raccolta, e nessuna pagina di questi scrittori, da Speidel ad Altenberg, da Friedell a Polgar, si può immaginare avulsa dal *Boden* viennese. Una colorita e lieta geografia popola le loro pagine: da Grinzing a Döbling, dal Café Central al Wienerwald, luoghi e angoli di Vienna compaiono in una luce di gioconda amicizia e socievolezza, tutti accoglienti e *gemütlich* come la stanza dei giochi d'una casa natia. Non soltanto capitale del piacere ma anche paradiso delle care piccole cose, Vienna assume nei brevi schizzi dei suoi innamorati descrittori il volto di un sereno idillio familiare, ricco di gustoso *Humor* e lontano da ogni bufera ⁵⁹⁷. Sentimentalismo e ironia caratterizzano questa letteratura impressionistica e frammentaria, un acritico amore per tutto ciò che è viennese, dall'imperatore al vino di Grinzing, e una satira pungente contro le medesime cose care. La misura di questo genere letterario può essere soltanto la pagina, il frammento. È una vera e propria fuga nel frammento, nel particolare; un evadere dai problemi nella leggerezza di un'ora, di un gesto, di un sorriso. La realtà vien per così dire frantumata, e ne rimangono deliziosi brani avulsi dal contesto, immagini delicate e subito svanenti come bolle di sapone. La civiltà absburgica era sempre rifuggita da una visione unitaria della vita, dalla percezione dei concreti rapporti storici fra gli eventi, per cui i diversi aspetti del reale si configuravano come tante linee parallele, ognuna per sé stante. In quest'epoca che Broch ha felicemente definito «Wert-Vakuum» ⁵⁹⁸, vuoto dei valori celato dal «non stile» ⁵⁹⁹ decorativo e lussureggiante, tale visione frammentaria s'exaspera, diviene miope appagamento dell'ornamento, della grazia di un umore. Si tratta di un'alienazione estetica e sentimentale, per cui ci si rifugia nella sfera della sensibilità individuale e si ammantava la realtà di un fascino capriccioso e pungente.

Entro i ristretti limiti di un raffinato dilettantismo spirituale, questa letteratura registra momenti e pagine felici, pervase da una lieve e garbata sapienza di vita. Così le varie Ljuba e Mitzi ⁶⁰⁰ che s'incontrano sull'onda di un delicato ricordo o di un sorridente desiderio, hanno una grazia indefinibile e vivace, e alleggeriscono con una nota gentile l'edonismo della Vienna fin di secolo. Il mito godereccio ed epicureo di questa civiltà al tramonto reca infatti in sé una nota che lo distingue da tutti gli altri vagheggiamenti dei paesi di cuccagna, e che gli conferisce una particolare suggestione e vitalità, e precisamente un tono di lieve malinconia, di spontaneo e popolare amore di vivere. Da Raimund alle canzoni dei fratelli Schrammel una fresca vena popolare corre in tutta l'arte austriaca, parallela alla sua aristocratica raffinatezza; e forse in questa direzione si misura la più notevole capacità di penetrazione del mito absburgico, la creazione di un *Gemüt* popolare ch'era il più vero sostegno, e l'unica sostanza ideologica, del sistema danubiano.

Gli scrittori che danno voce e volto a quest'anima viennese si distinguono a malapena l'uno dall'altro: i paesaggi di Ludwig Speidel, le argute ballate di Daniel Spitzer, le colorite figure locali di Schlögl sono tutte sfumature di una *Stimmung*, coro quasi anonimo più che personalità individuali. Rimpianto e umorismo sono le due caratteristiche peculiari. Elegia per la vecchia Vienna che scompare, per una fontana abbattuta ove andava ad attingere una florida cuoca ⁶⁰¹; per le passeggiate del buon tempo d'una volta. È un umorismo bizzoso e infantile, bislacco e bonario; un sorridere dell'angustia filistea dei buoni borghesi ma senza sollevarsi al di sopra, anzi partecipando con amore a quella piccola umanità. Un umorismo talora assurdo, quasi sciocco, che satireggia e insieme riflette un'amabile stupidità. Dagli aneddoti su Francesco Giuseppe fino alle macchiette di Frau Pollack e del conte Bobby, tutt'oggi vive, lo humor austriaco si è sempre compiaciuto di riconoscersi in una sbadata e simpatica vacuità, facendone quasi un'arma contro la durezza della vita. L'idealizzazione di un animo tardo e bonario, dalla smalzata fanciullaggine, riflette in chiave comica l'anelito alla beata spensieratezza dei buoni sudditi di Francesco Giuseppe. Un dispettoso autolesionismo caratterizza questo umorismo austriaco, un voler accentuare, trasferendoli sul piano individuale e quotidiano, le antinomie e i contrasti della civiltà austriaca, quel mondo in cui, come dirà Weigel, tutto avviene non «perché» ma «ciononostante» ⁶⁰². È un'ironia contro se stessi, ma in cui manca

totalmente l'intento di correggere e migliorare, e in cui manca pure quella specie di doppio piano su cui si sviluppa l'umorismo inglese. La satira trapassa insensibilmente nella compiaciuta celebrazione di quella gente «so dumm». La consapevolezza della propria mediocrità frena l'abbandono lirico, e gli conferisce un gustoso sapore ironico, ma il sentimentale attaccamento al *Wienertum* smussa ogni punta troppo aguzza. L'animo tragico di Karl Kraus è l'unico vero umorista di questa società, e la sua satira amara sfocerà nella fantasia apocalittica degli *Ultimi giorni dell'umanità*, l'arguto Roda-Roda, motteggiatore ufficiale di questi anni, popola le sue pagine di deliziose figure sciocche, soldati imbecilli e ufficiali tardi e vacui, ma non si solleva al di sopra della nota di colore. Non si vuol certo dire che si tratta di un umorismo privo di mordente: basta pensare alle argute pagine di Friedell, in ispecie allo schizzo *Die österreichische Seele* ⁶⁰³, per apprezzarne il garbo e la finezza. Quel che importa è sottolineare l'apporto che questo umorismo reca al mito absburgico; il *feuilleton* di questi anni raccoglie, senza esaurirla, l'eredità di Bäuerle e Nestroy e offre una sua dimensione, tra seria e faceta, dell'impero. Una dimensione mitologica, cioè sempre una lieve finzione della realtà anziché una vera satira illuminante.

Il *locus amoenus* di questo genere letterario è il caffè. Domicilio e recapito fisso dei poeti, luogo d'incontro e di conversazione, cenacolo letterario e accogliente rifugio, il caffè è una delle più tipiche istituzioni viennesi e uno degli ambienti più caratteristici della vecchia Mitteleuropa, della cui civiltà pare racchiudere il ritmo lento, raffinato e un po' indolente, il garbato stile di vita e soprattutto la tranquilla e signorile misura. Il caffè è lo sfondo ideale di un modo di vivere cordiale e insieme riservato, il luogo delle metodiche e affettuose abitudini giornaliere e in cui s'instaurano rapporti cari e distanti. «Il Café Central è situato sotto il grado viennese di latitudine, lungo il meridiano della solitudine. I suoi frequentatori sono per lo più gente la cui misantropia è tanto intensa quanto il suo desiderio di compagnia, gente che vuol star sola ma ha bisogno a questo scopo di compagnia» ⁶⁰⁴. E il caffè diviene così il simbolo di una vita serena e rispettosa, in cui né invadenza né sfrenatezza turbano l'intimità, il simbolo insomma dell'*humanitas* del mondo di ieri, dalla pacata distinzione. E sarà forse la nota del mito mitteleuropeo che durerà più a lungo, la celebrazione delle distese, classiche ore fra i comodi tavoli, a leggere i giornali e a instaurare pacati rapporti umani. Sorge così la lode delle graziose kellerine

e del raffinato stile dei camerieri discreti e signorili come un arciduca, delle poesie scritte col lapis sul dorso del tavolo e delle impreviste occasioni amorose, dei bizzarri e stravaganti habitués, o di un Hofrat in pensione che ogni giorno, alla stessa ora e sulla stessa poltrona, legge i numeri arretrati d'una rivista. Qualunque affanno si abbia, delusione sentimentale o debiti, scarpe rotte o propositi di suicidio, la parola d'ordine è: «Ins Kaffeehaus» ⁶⁰⁵.

D'altra parte questo pigro luogo d'evasione diviene talvolta un ricco tema letterario, una notevole possibilità d'ispirazione poetica, ciò che testimonia ancora una volta della singolare capacità dei miti dell'Ottocento di assumere un'autentica carica umana. Sotto le futili note di colore locale di questi descrittori delle ore viennesi si avverte talvolta una delicata nostalgia, il sommerso e spesso deluso sogno di una vita diversa e felice ⁶⁰⁶.

Così tra i *bons mots* spunta talvolta la poesia. Sui tavoli del Café Central nascono le prose liriche di Peter Altenberg (1859-1919), il più arguto e malinconico di questi poeti; quando le saccocce della sua palandrana sono piene dei fogli buttati giù d'improvviso e cacciati in tasca alla rinfusa, Altenberg spedisce le pagine sparse all'editore Fischer. Tutti i suoi libri nascono così, e recano già nel titolo il loro carattere personalissimo e capriccioso: *Wie ich es sehe, Was der Tag mir zuträgt, Mein Lebensabend* (1896, 1901, 1919) ⁶⁰⁷. Sono piccole cose che non hanno pretesa di poesia, ma solo di sincera immediatezza. «Sono poesie le mie piccole cose? Affatto. Sono estratti! Estratti della vita» ⁶⁰⁸. La frammentarietà e l'impressionismo della cultura viennese hanno il loro più radicale esponente in Altenberg, in questo baffuto e lunatico amico dei bambini e delle prostitute, sognatore deluso di donne fatali e aforista di inesauribili paradossi. È il cantore delle coppie di innamorati e dei cicalecci pettegoli delle donne, delle tristi bambine di un istituto e del can barbone di una dama. Se il rovescio del sistema piramidale asburgico consisteva in un impressionismo epidermico che distruggeva il senso dei rapporti tra le cose per appagarsi della loro frammentaria e isolata parvenza, Altenberg è uno dei poeti del mito viennese, e dispensa a piene mani il fiore di loto dell'oblio nella sensibilità individuale. Eppure la vita così amata sfugge all'entusiasmo di questo bizzarro poeta, che si riduce soltanto a contemplare, a guardare. «Occhio, occhio, tesoro degno di un Rothschild!» ⁶⁰⁹. L'esperienza vitale diviene per Altenberg una serie di labili apparenze in fuga struggente, di inafferrabili felicità di cui si coglie solo

un'ombra, un profumo. La disgregazione della realtà, l'aspetto forse più importante della crisi austriaca, raggiunge in Altenberg il suo parossismo e insieme trova una possibilità di evasione. Se le donne amate sono nulla all'infuori di ciò che il poeta sogna di esse ⁶¹⁰, e se non ricambiano mai l'amore, se la vita dunque non offre lo spazio per un'attiva e operosa esperienza, Altenberg si rifugia nella grazia dell'attimo, nella malia del frammento.

Il sogno e la possibilità – e si pensi all'importanza che quest'ultima assumerà in Musil, caratterizzando tutta l'incertezza del mondo austriaco – si sostituiscono dunque alla realtà: una donna biondocupa dai piedi sottili o una pallida bambina dai grandi occhi, intravviste per strada e perdute, non si cancellano dalla memoria, mentre dilegua l'immagine dell'amante. «Esser insieme è gioia opaca e morta, felicità viva è solo la mia nostalgia» ⁶¹¹; a Ljuba si tocca solamente la punta delle dita e l'arco di tutta una vita perde la sua dimensione concreta, si raccoglie nei due lievi estremi del primo ballo e della morte ⁶¹².

Altenberg reagisce dunque agli stretti limiti della sua vita con un tenero, infantile, non erotico amore di vivere e con un cruccioso, frizzante umorismo. Nell'ambito della sua impressionistica *Weltanschauung* legata completamente ai suoi effimeri umori, egli raggiunge il massimo della freschezza lirica. Una profonda malinconia vibra in tutte le sue schegge, la nota di un bisogno d'amore deluso e ossessivo, che forse ha le sue radici in una mancanza di calore materno che lo accompagna fin negli anni tardi: «Nulla è cambiato. Solo mia madre non c'è più» ⁶¹³ dirà rievocando le passeggiate d'infanzia negli odorosi giardini. La civiltà del frammento, nei limiti di un'esperienza incompleta, fiorisce di deliziosi momenti di poesia, come in quelle tenere pagine in cui Altenberg ricorda il suo primo amore di dodicenne per la coetanea Rosie Mischischek, quando giocavano a rimpiattino ed egli per compiacerla passava davanti al suo nascondiglio fingendo di non vederla ⁶¹⁴.

Altenberg morì nel 1919, di stenti e di indigenza. Alfred Polgar ne raccolse l'eredità di garbo e di grazia arguta, e insieme ad altri, come Torberg e Friedell, continuò questo ironico capriccioso stile di vita e di letteratura. Anche in questo caso il mito viennese sopravviverà alla sua vera e propria stagione e alla sua funzione. La bufera nazista distruggerà la vita di questi caffè «conservatori dell'ieri» ⁶¹⁵, e la Gestapo busserà alla porta di uno degli ultimi spiriti della vecchia Vienna, l'ebreo Egon Friedell. Ma con

Josef Weinheber l'antico *Gemüt* sopravviverà nella più raffinata e rarefatta lirica ultramoderna.

E negli anni di Altenberg, la poesia di Hofmannsthal non è che lo sforzo di universalizzare il frammento, di superare in un ordine l'estenuato impressionismo di una civiltà.

4. Ferdinand von Saar e la dignità della fine.

Con Ferdinand von Saar (1833-1906) ci si trova di fronte a una narrativa permeata fin nelle più intime sfumature da una malinconica consapevolezza del tramonto absburgico ⁶¹⁶. Forse nessuno scrittore di questo tempo visse più intensamente la *finis Austriae*, anche se egli morì prima di vederne la conclusione. Più che specifico tema della sua opera, questo motivo crepuscolare è lo sfondo della sua personalità umana e artistica, e pervade ogni sua pagina imprimendole un ritmo di stanchezza e di vana nostalgia. Quella capacità di *durchfühlen* che caratterizza tutta la poesia austriaca del secondo Ottocento si avverte con marcata evidenza nei racconti di von Saar, sì che la decadenza absburgica si palesa non tanto in certi contenuti, in certi eventi narrati o nei fatti storici cui spesso si allude, ma nel lieve e accorato gioco dei sentimenti, nel modo di sentire che informa tutte le novelle. La monarchia morente ⁶¹⁷, di cui von Saar è uno dei delicati poeti, si rispecchia anzitutto nella *Weltanschauung*, nella sensibilità del narratore. Perciò più che le sue *Wiener Elegien* (1893), un canto d'addio alla vecchia Vienna e al bel tempo che fu, sono significativi i suoi racconti, che nel loro insieme costituiscono uno dei più vivi affreschi dell'Austria francogiuseppina. Le *Novellen aus Österreich* ⁶¹⁸ sono il quadro di un mondo colto nel momento del suo franare; non sentimentale laudatio temporis acti né sterile polemica contro i tempi nuovi, ma il grafico preciso di un progressivo declino, seguito con lucida analisi e struggente partecipazione ⁶¹⁹. È l'Austria di Solferino e di Königgrätz, dei tentativi del ministro Taaffe d'allargare le basi dello stato e dell'ascesa del *Geld-Adel*, della nobiltà d'alta finanza, che rivive in questi racconti con la sua inconfondibile atmosfera lenta e dignitosa. «Ogni mia novella è un pezzo di storia austriaca contemporanea» ⁶²⁰.

Il mondo di von Saar è un mondo di vinti, di solitari sconfitti dalla vita. Il musicista Bruchfeld viene deluso e tradito nel suo tardo sogno d'amore, il groviglio di tenerezza primitiva e di selvaggia fierezza di Maruschka si

scioglie nella morte, la bella e infedele Elsa appassisce tristemente, la dolce Ginevra vede sfumare il suo primo amore, il barone di Günthersheim perde la moglie così amata ⁶²¹. Il destino dei suoi personaggi è quello di perdere, di dileguare lentamente; una specie di verghiano ciclo dei vinti abbraccia l'avventura umana di queste figure della sera absburgica. Certo l'assidua lettura di Schopenhauer ⁶²² influì molto su questa visione pessimistica della vita, ma più che da motivi filosofici essa appare determinata dall'atmosfera storica di quegli anni. Il racconto di von Saar è quasi sempre la cronaca di una generazione che sparisce; destino individuale e parabola storica si identificano perciò nelle vicende del personaggio, che non soggiace senza un intenso pathos alla sua sorte. Non a caso l'età dei protagonisti è spesso il tempo della maturità, se non della vecchiaia: i grigi anni di Innocens, la rigida vecchiezza del consigliere di stato Reichegg, l'età del barone di Günthersheim troppo matura per la giovane moglie, le tempie brizzolate di Bruchfeld ⁶²³. Saar non riesce quasi mai ad essere poeta della giovinezza: le numerose figure ritratte nel fiore dell'età si dissolvono in vaghi o stereotipi abbozzi, o trovano una loro funzione solo come contrappunto all'attempata umanità dei protagonisti. Comunque si tratterà quasi sempre di una giovinezza non lieta e gagliarda ma crepuscolare, sul punto di sfiorire o di subire una delusione.

Attaccato con morbosa passione al vecchio ritmo di una vita che andava inesorabilmente esaurendosi, Saar riuscì a capire soltanto i modi e lo stile di quella umanità signorile e un po' angusta di cui Francesco Giuseppe era il simbolo e il modello; e perciò riuscì il poeta del riserbo e del distacco, del soldatesco e burocratico pudore dei sentimenti. È stato detto che Saar è il poeta della rassegnazione ⁶²⁴; certo il più celebre dei suoi personaggi, il parroco Innocens, è il più diretto discendente dello *Spielmann* e dei rassegnati e rinunciatari uomini di Stifter, e il giovane poeta sconosciuto della bellissima novella *Marianne* dirà d'aver imparato «a godere rinunciando» ⁶²⁵. Ma anziché restare sul piano di un timorato moralismo, come spesso accade agli scrittori francogiuseppini, Saar ha svelato tutta la drammaticità che si poteva celare sotto il misurato stile burocratico, ed è stato il poeta della struggente fermezza, della sdegnosa e altera resistenza all'incomposto e disordinato impeto della vita. Egli non poteva più credere, come il povero suonatore o Rodolfo II, che la vita si svolgesse sui binari di un'ordinata armonia, e che solo l'egocentrismo ribelle e individualistico turbasse il legittimo corso delle cose. Alla sua fantasia la vita e la storia si

presentavano come un gioco capriccioso e imprevedibile, illogico e al di là del bene e del male, come una beffa maligna che travolgeva la speranza umana.

Le donne sembrano incarnare nei suoi racconti questo incoercibile enigma e questa perenne sorpresa della vita: bellissime e inconsciamente crudeli, trascinate all'adulterio da una forza quasi esterna, di cui solo fino a un certo punto sono responsabili. Così anche l'amore diviene un turbamento sovvertitore, più spesso perdizione che felicità; ed è in ogni caso una fascinazione incontrollabile e irrazionale, antitesi per eccellenza del consapevole rigore morale. La donna appare irraggiungibile come la principessa L. nel suo palco a teatro, indifferente alla passione del tenente Burda; raffinata e irresistibile come la moglie del conte Reichegg, dalla pelle color di perla, le cui infedeltà infrangono l'amore della giovane figlia; facile e spensieratamente crudele come la sensuale Ninon, capricciosa e sicura di sé come Paula, che si fa gioco dell'antico e fedele innamorato ⁶²⁶. Certo non mancano delicate e dolci figure di donna, come quella di Marianne che intristisce accanto a un uomo non amato, e che non appena s'affaccia un miraggio di felicità viene stroncata dalla morte. In genere però la donna s'identifica in Saar con le forze arcane e tentatrici, demoniche della vita. E questa sembra, per gli uomini dell'impero morente, un'affascinante ma sempre dolorosa avventura.

Di fronte all'inevitabile sconfitta, i personaggi di von Saar hanno un solo scampo, il rigido e soldatesco silenzio dell'uomo che sa sparire con dignitosa fermezza. Saar è il poeta della nota più patetica e virile del mito absburgico. Se nell'operetta, nella mascherata e nelle azzurre onde del Danubio si cercava di scordare che la realtà dell'impero era quella di un cadavere, il senso della fine inesorabile non sfuggiva agli spiriti meno superficiali. E si tentava di reagire anche a questo, cercando di comunicare il pathos eroico di un tranquillo, quasi automatico adempimento dei propri doveri e del proprio destino. Per frenare inerte pessimismo e febbrile attivismo distruttore, si predica dunque e si diffonde l'ideale di un dignitoso morire, di non disertare l'ufficio prima dell'ora di chiusura e soprattutto di non cedere né a sentimenti né a entusiasmi, né a iniziative né a fughe, ma di credere alla pedante puntualità dei doveri d'ogni giorno. Francesco Giuseppe, primo gentleman d'Europa come lo definiva Sven Hedin, è la straordinaria personificazione di questo mito. Abitudini spartane (il famoso letto durissimo) e immutabile ritmo burocratico della propria giornata che

facevano dell'imperatore il primo funzionario dell'impero; repressione di ogni caratteristica individuale, cioè diversa e non conforme, e accettazione senza piagnistei e senza reazione d'amor proprio personale a ogni sconfitta; durezza impassibile di vecchia quercia a tutti i colpi della sorte, solitudine senza debolezze né felicità: è il mito del ferreo rigore e dell'indefettibile fedeltà al posto assegnato, il mito con cui il sistema absburgico, privo di vere ragioni di vita, cerca di far fronte alle sue ultime battaglie. È un mito di severità e di solitudine, che cerca di suscitare orgogliosa fierezza di tutto ciò che manca, e in polemica contro ogni elemento che poteva, su tutti i piani, essere turbamento e disordine: contro la cosiddetta confusione parolaia della democrazia e l'aggressivo imperialismo dei parvenus prussiani, le romantiche diserzioni dal loro rango dell'imperatrice Elisabetta e di Giovanni Orth, l'antisemitismo e il nazionalismo, le velleità riformatrici e moderniste del Kronprinz Rodolfo e la smania d'azione dei circoli militari, contro gli intellettuali e i capitalisti, i pangermanisti e i socialisti. L'imperatore percosso dalle sventure diviene così un efficacissimo mito, che forse è l'unica ragione di vita di questi ultimi anni della monarchia austroungarica. Un mito nemico di ogni movimento e di ogni particolarità individuale, quella che appunto fu detta la statica grandiosa.

Saar è il poeta di questa vecchiezza immobile e dignitosa, e avvolge i suoi personaggi prediletti di quell'aria d'eroica fermezza che emanava da Francesco Giuseppe e dal suo «proprio nulla mi è risparmiato». Il consigliere di Stato Reichegg ⁶²⁷, uomo politico prequarantottesco, vive nel suo antico castello assistendo al lento sfacelo del suo mondo metternichiano, della sua famiglia, del suo amore paterno. Circondato dalla moglie infedele e dal suo frivolo amante Rödern, impotente spettatore dell'infelicità della figlia innamorata di costui, sorpassato dalla nuova epoca che distrugge l'aristocrazia feudale, il vecchio e canuto conte sopporta tutto con altero disprezzo e soldatesco silenzio, chiuso in una cieca mentalità reazionaria ma difeso dalla antica e invitta abitudine dell'imperio. Il tenerissimo affetto paterno per la figlia Raphaela, contenuto in riservato pudore, illumina di una patetica umanità il rigido orgoglio dell'aristocratico, e la stessa ferma fierezza è nella figlia, che accetta silenziosamente il suo doloroso destino. Nostalgico di una classe aristocratico-feudale, Saar ne celebra lo stile di vita e il contegno più che l'aspetto politico; si può parlare per lui di conservatorismo spirituale, attaccamento ai vecchi valori e soprattutto a una dimensione umana solida e compatta, che sa la giusta

misura dei gesti e dei sentimenti, che non tradisce esteriormente il proprio affanno. Così nel magnifico racconto *Vae victis* (1883) il generale Brandenburg, dopo un glorioso servizio sui campi di battaglia, si trova ad essere ormai straniero in un mondo di gente nuova, di politicanti, intellettuali e uomini d'alta finanza che gli strappano l'amore di sua moglie; stanco e sopraffatto, invecchiato con l'Austria e amareggiato negli affetti si diparte silenzioso e forte dalla vita, sparandosi al cuore «con mano sicura ed esperta» ⁶²⁸. Anche il barone Günthersheim affronta con tranquilla tristezza la pericolosa differenza d'età con la giovane moglie, e muore in solitaria e diritta malinconia ⁶²⁹.

Il mito della fine dignitosa, ultima idealità morale del tramonto absburgico, trova dunque in Saar una commossa e viva raffigurazione. L'importanza etico-politica di questo stile appassionatamente celebrato è assai notevole, e illumina le ultime pagine dell'impero di una particolare nota umana, riflettendo il disperato tentativo di dare ancora un significato e una funzione a una classe politica ormai svuotata di peso reale. E tuttavia questa classe seppe far fronte con notevole dignità alle difficoltà della sua ultima ora, e soprattutto con alto senso del dovere. La storia psicologica dei personaggi di Saar s'intreccia e quasi s'identifica con la storia dell'ultima stagione absburgica. Dopo il quarantotto il signore di Reichegg cessa per così dire di vivere e inizia a morire a poco a poco; gli ultimi splendori e vittorie dell'Austria coincidono con le ore belle del generale Brandenburg ed egli sente «che dopo la conclusione della pace di Villafranca qualcosa nel suo intimo era stato spezzato e distrutto, così come in quei giorni s'era accorto dei primi capelli grigi» ⁶³⁰. La dissoluzione della sua felicità familiare e l'inaridirsi della sua vita coincidono col rapido mutare dei tempi, con la ascesa dei circoli politicanti e capitalistici, con l'alterarsi della fisionomia dell'esercito in cui entrano uomini nuovi e diversi. Sicché alla fine, sfogliando i cimeli della sua gioventù, a ognuno dei quali era rimasto attaccato qualcosa dell'Austria di ieri, egli si sente un epigono, sopravvissuto a se stesso.

Il barone di Günthersheim muore leggendo la notizia della sconfitta di Magenta, in cui cade ucciso l'antico seduttore di sua moglie. Destino individuale e storia austriaca s'intrecciano nel castello di Kostenitz, la solitaria dimora di gusto antico, col piccolo padiglione tirolese, ove la dolce Klothilde passa le ore felici e incontra la fine della sua serenità; finché le cannonate del sessantasei sfiorano la signorile residenza abbandonata dai

padroni, e durante l'era liberale un industriale l'acquista e la trasforma, abbattendo il piccolo padiglione. L'opera corroditrice del tempo e lo sparire di una generazione sono colti con struggente tristezza nella morte e nel mutamento delle cose, dei mobili vecchio stile distrutti dai nuovi ricchi come emblemi «di un asmatico passato senza gusto» ⁶³¹. Così ancora una volta nella letteratura austriaca la storia è vista come una morte inesorabile, come l'immagine della caducità; viene colta nei suoi riflessi più individuali e contingenti, nella fine delle cose e degli oggetti cari, delle piccole abitudini quotidiane in cui la vita si dà stile e misura. Modernità, liberalismo significano per Saar questa empietà distruttrice di memorie, un ritmo dinamico sovvertitore di tranquilli e raccolti sentimenti.

Questo *Lebensgefühl* di Saar si riallaccia direttamente alla sua sensibilità politico-sociale. Egli apparteneva alla piccola nobiltà burocratica ⁶³², e tutto il suo atteggiamento va compreso dall'angolo visuale di questa categoria fedele e lealista per eccellenza, che s'identificava – sia per il grato orgoglio del recente predicato nobiliare, sia per il servizio militare o amministrativo in cui era impegnata – con il sistema imperiale. Da questa posizione piccolo-aristocratica e borghese insieme, di una borghesia che si fregiava di un «von» o di una aristocrazia dal modesto tenor di vita borghese, si comprendono la ostilità di von Saar da una parte verso la borghesia capitalistica e dall'altra verso l'aspetto frivolo e irresponsabile, borioso e scriteriato degli aristocratici indebitati e sciabolatori, parassiti e donnaioli. L'ufficiale vacuo e brillante, spadaccino e arrogante appare in pessima luce nei racconti di von Saar: basta pensare alle aspre tinte con cui sono descritti gli ufficiali di cavalleria nella novella *Leutnant Burda*, personificati nella violenta e prepotente figura del corazziere Schorff. È la polemica contro la nobiltà dissipata e inetta, indegna della sua eredità storica come dei suoi doveri di classe dirigente. La società austriaca finiva nell'operetta e nella vacuità, o perdeva la sua misura nell'arroganza avida di azione degli ufficiali sgargianti e superbi, e Saar rimane attaccato all'ideale quotidiano e impersonale, antieroico del soldato dei vecchi tempi. Con nostalgia e rispettosa ammirazione egli guarda invece, dalla sua modesta condizione, all'alta aristocrazia di vecchio stampo, da lui conosciuta nei salotti della capitale. Questa sembra incarnare la tradizione e la signorilità del secolare impero; e certo questa trasfigurazione anacronistica di una classe tramontata è uno dei più evidenti segni dello scompenso che v'era in Austria tra realtà e mito, e insieme della forza d'attrazione delle vecchie forme e degli antichi

ideali feudali. Quando la famiglia Worel ⁶³³, che vive lieta e operosa nel castello del conte, vuol uscire dalla sua condizione per scegliere la strada del libero lavoro in città, finisce nella miseria e nell'abiezione. Facendosi proletario cittadino, il servitore abbandona quindi una vita sana e regolata da rapporti di affetto per l'anonimo squallore della fabbrica cittadina. Squallore che è insieme condanna della civiltà industriale e punizione del peccato d'orgoglio del servitore transfuga, sicché il mondo feudale si configura come l'unica possibilità di una vita ricca d'affetti e di nobiltà spirituale. Tutta la sensibilità sociale di Saar è prigioniera di questa commossa venerazione, sí che la sua comprensione non va oltre un patriarcale desiderio di giustizia e armonia. Lo si può definire un tepido progressista soltanto in relazione alla sua opposizione all'assolutismo degli anni cinquanta, che era ostilità non verso l'autoritarismo ma soltanto contro certi aspetti violenti ed egocentrici di questo, contro la sciabola di Schwarzenberg ben diversa dallo stagnante dispotismo di Metternich. Così Saar colpisce alcuni aspetti della nobiltà feudale, come le crudeli burle inflitte dai signori avvinazzati al servo Fridolin ⁶³⁴, o esprime una moderata comprensione delle esigenze dei moti quarantotteschi, ma senza mai abbracciare nella critica il sistema intero, scambiandone invece le caratteristiche per occasionali e contingenti difetti. Ciò che impediva a questi poeti austriaci di aderire ai tempi nuovi era, piú che una formazione ideologica, la riluttanza e l'incapacità di mutare gesti e atteggiamenti, d'assumere abitudini e sentimenti di un'umanità piú libera e meno riservata e riguardosa. Piú che sulle idee, la forza centripeta della monarchia austroungarica fa leva sulla sensibilità, sui piccoli affetti quotidiani; sulla fantasia e sui sensi piú che sull'intelletto. Ed essenzialmente istintiva è l'avversione di Saar per il liberalismo, sia nei suoi aspetti intellettuali che capitalistici. Nel *castello di Kostenitz* l'età liberale inizia con fermenti irrequieti, speranze elusive e incomposte, e il ricco industriale che s'insedia nell'aristocratica dimora ne distrugge ogni delicata bellezza con la tronfia potenza del suo denaro. Un leguleio politicante, poi deputato, porta via la moglie al generale Brandenburg, ed è quasi il simbolo di un'umanità ambiziosa e presuntuosa, piena di boria intellettuale e di personalismo invadente. Nonostante la giustezza delle sue idee avanzate, il petulante dottore democratico risulta umanamente inferiore alla legnosa rigidità del reazionario conte Erwin ⁶³⁵. Due sono i bersagli di questa rancorosa ostilità di Saar: il *Geld-Adel* e l'«intellighentia», due elementi strettamente

congiunti. È l'astio feudale contro i parvenus da un lato, e l'incomprensione della moderna funzione dell'intellettuale dall'altro. In questo senso Saar si fa interprete dell'insofferenza della mentalità conservatrice verso la generica e protestataria élite dei «chierici», la cui vocazione è critica e opposizione, difesa delle libertà e proclamazione di sempre nuovi diritti. Proprio in quanto scrittore, cioè intellettuale ma d'altra razza, tutto chiuso nella sua scrupolosa fatica di scrivere e nella contemplazione del cuore umano, Saar non poteva soffrire gli altri, gli scrittori *engagés*, autori di pamphlets e opuscoli politici. Tutti gli scrittori austroungarici cederanno alla tentazione della «trahison des clercs» denunciata da Benda, e saranno, da Saar a Werfel, difensori di un ordine costituito, politico e morale, anziché portatori di nuovi messaggi. Si pensi all'amara ironia con cui Saar racconta le velleità femministe della bella Elsa e i suoi spregiudicati tentativi letterari d'avanguardia accompagnati alla libertà di costumi ⁶³⁶.

Politica, intelligenza e capitale s'incontravano nei saloni delle ricche famiglie ebraiche, allora in grande ascesa culturale ed economica: basti pensare ai Rothschild. Si può parlare di un larvato antisemitismo in Saar – non per nulla i nuovi amici della moglie del generale Brandenburg, che gliela portano via e lo fan sentire straniero in casa sua, sono ebrei – ma soltanto in senso anticapitalistico. Vedendo nella ricca borghesia israelita la superbia del denaro, il culto liberale del profitto e la corrosiva inquietudine intellettuale, Saar li descrive spesso con una certa antipatia. In questo stato d'animo non v'è la minima traccia di razzismo, e per scagionare lo scrittore da ogni ombra di antisemitismo basterebbe ricordare una delle sue più vive e calde figure, quella di Seligmann Hirsch ⁶³⁷. Quest'ebreo a prima vista invadente e petulante, respinto da tutti e dai suoi stessi figli, che cerca con commovente goffaggine di conquistare l'amicizia degli altri e sopporta intrepidamente ogni umiliazione, appare in una luce di umanissima simpatia ed è uno dei più indimenticabili ritratti di ebrei che siano usciti da penna tedesca. Del resto Saar più volte sferza l'ambiguo costume viennese di ossequiare la potenza economica israelitica e dileggiarla dietro le spalle, negandole franca amicizia e riconoscimento effettivo di parità. Tuttavia è opportuno ricordare quanta parte ebbe nell'antisemitismo nazista questa equazione di ebraismo e capitalismo, che favorì la diffusione dell'odio di razza, propagato appunto sfruttando un vago ed equivoco risentimento sociale. Con questo bisogna guardarsi da ogni giudizio negativo su Saar, che da buon suddito austriaco, anzi quale interprete per eccellenza del mito

francogiuseppino, credette con sincera passione all'ordine sovranazionale e sovrarazziale. Tutta la sua opera è costellata da amari accenni agli odî nazionalistici, da malinconici rimpianti del buon tempo antico, in cui v'era pace e armonia.

È questo naturalmente uno dei temi piú sentiti dell'ultima stagione absburgica in cui quanto piú pericola l'edificio, tanto maggiore si fa la trasfigurazione idealizzante della realtà, e si riscontra a tutti i livelli, anche nei romanzi sentimentali. Rudolf Hans Bartsch è un po' il prototipo del romanziere alla moda di questi anni, e perciò interessante come indice medio di un clima letterario. Il suo romanzo *Zwölf aus der Steiermark* (1913), tutto pervaso da un folcloristico amore per la Stiria, è la versione ingenua e convenzionale dei piú urgenti problemi di quel momento storico. Il lieto *Bund* dei dodici amici, destinato a disgregarsi, è il vagheggiamento in chiave spensierata e superficiale di una vita ordinata e armoniosa, e narra l'irregolare *Bildung* morale e intellettuale di alcuni giovani di quella generazione. L'ideale di questa formazione è l'amore della patria austriaca, comprensiva madre dei «popoli», e particolarmente interessante è una pungente polemica antigermanica. Wigram, lo studente infatuato di Guglielmo II e del Reich tedesco, va a Berlino, ove è deluso e ferito dal duro rigore e dalla quadrata angustia dei prussiani, e impara ad amare la sua civiltà ove vige «una libera, capricciosa ma lieta ed umana morale» ⁶³⁸. È il motivo ricorrente, l'esaltazione della mediocrità e della dolce indolente vita dell'impero absburgico. Ma ancor piú interessante è l'ingenua raffigurazione dei problemi razziali e nazionali. L'ebreo Bohnstock e lo sloveno Selmjaritsch, due dei dodici amici, sono dei fanatici cultori delle proprie tradizioni e della propria stirpe, ma attratti e dominati dalla superiore civiltà tedesca. Il *Deutschtum* culturale finirebbe per conquistarli del tutto se un rigurgito razzista dei tedeschi, proprio mentre essi durante alcune sanguinose giornate di tumulto corrono a difendere i cittadini tedeschi contro le guardie bosniache, non esplodesse contro di loro percuotendoli e perseguitandoli. Così il razzismo germanico distrugge l'opera dell'umanesimo goethiano e della lingua dei poeti e dei pensatori, e trasforma i due in accaniti nemici del mondo teutonico. Questa storiella rispecchia la tipica polemica austriaca contro i prussiani, e dà voce al mito absburgico di un'Austria piú tedesca dei germanici per civiltà e, in quanto tedesca di cultura, madre sovranazionale delle varie stirpi. È in fondo una ripresa ridotta del germanesimo internazionale di Goethe, della sua idea di

una Germania come ideale patria del mondo; un rilancio naturalmente operato con scaltra sagacia dall'alto per fini di difesa culturale e politica, e accolto con sincera ingenuità dai fedeli dell'impero, come da un Bartsch che per essi scrive le sue storie. Ma anche nei suoi romanzi rosa si preannuncia la dissoluzione di questi valori.

Tanto più amara dunque la visione del ben più profondo Saar. Eppure, avvertendone e quasi vivendone la fine, egli contribuì a suo modo alla difesa di quel mondo così amato, e cercò di insegnargli la difficile arte di morire con dignità. Nessuno scrittore come lui dà voce al mito di Francesco Giuseppe, e i suoi personaggi sembrano portare la barba a scopettoni del vecchio imperatore. Anche Hofmannsthal sentirà questa morte e cercherà di nascondersela a se stesso, predicando un'aristocratica sapienza di vita come Saar, ma in tono diverso. Sarebbe vano e antistorico chiedere alla poesia di Saar più di quanto essa potesse dare, o prendersela con i suoi limiti. Nell'ambito della sua esperienza e della sua possibilità, Saar ha toccato le più commosse corde umane. E aveva in fondo capito, anche se non amato, l'avanzare di «una nuova, più quadrata e positiva generazione» ⁶³⁹.

5. Arthur Schnitzler.

Il fatuo epicureismo e l'incredula sensualità della belle époque viennese si riflettono, capovolte come in uno specchio, nell'opera ironica e amara di Arthur Schnitzler, svelando il vuoto e la crudeltà della loro frivolezza epidermica. Il declino della civiltà absburgica, che in Saar s'era ammantato di decoro e dignità, si estenua nell'arte di Schnitzler in uno stanco e scettico gioco dei sentimenti, in un minuetto di passioni che non trovano la forza di credere in se stesse. È certo necessario ridimensionare, accogliendo un recentissimo suggerimento di Paolo Chiarini, la formula tradizionale di uno Schnitzler raffinato poeta di tenui atmosfere viennesi, amaro drammaturgo, chiuso però nel cerchio «di una vita che sa le misure e i limiti» ⁶⁴⁰. Si è visto cioè in Schnitzler il poeta dell'accorata malinconia, temperata da uno scettico *savoir faire*, da un'esperta e stanca dissimulazione dei sentimenti. Il medico viennese risulterebbe così la voce più tipica dell'Austria di quegli anni, ma in un'accezione quasi passiva, come risultato poetico della misurata e sorridente mediocrità, per cui l'intuizione tragica e desolata della vita verrebbe smussata e stemperata in un tono di ironica e amabile conversazione salottiera. Occorre forse capovolgere questa interpretazione,

e scoprire invece che Schnitzler ha descritto appunto la tragedia e il vuoto di quella dissimulazione e di quello stile di vita, e che il garbo distaccato in realtà esaspera, anziché mitigare, la disintegrazione dei sentimenti. Crepuscolare per certe atmosfere e per certo tono blando e stanco del suo raccontare, Schnitzler è lontano da ogni tenera e ironica indulgenza verso le meschinità rappresentate, sicché l'aristocratico sorriso diviene tagliente e spietato bisturi analitico, non morbido velo della realtà. Da questo punto di vista Schnitzler è fuori del mito absburgico, nel senso da noi inteso di una trasfigurazione del reale che assume una propria vita e sviluppo autonomi; ne partecipa per certi contenuti, per lo scenario della sua poesia, per avere fermato nella sua parola malinconica e pungente gli aspetti più esemplari della società francogiuseppina, per averne dato il quadro indubbiamente più pregnante e sagace. Certo il suo itinerario si colloca lungo una parabola spirituale al cui termine s'incontra anche quel sottile, tenero cedimento al mito delle cose di ieri che contrassegna tutti gli scrittori austroungarici. Ed è da questa dialettica di lucidità demolitrice e affiorante pietà del sentimento che prendono volto la poesia di Schnitzler e la sua visione del mondo francogiuseppino.

I miti della società austriaca s'infrangono dunque nell'arte di questo scrittore, così come la sapienza mondana di vita si esemplifica negli incontri amorosi di *Anatol* (1890), effimeri e lievi come in una danza in cui si cambi di continuo la dama. Come il contemporaneo Claudio di Hofmannsthal, Anatol si ritrova alla fine deluso dalla propria incapacità di amare veramente, e la sua umanità si disperde nel fluire di palpiti fuggevoli e di emozioni estetizzanti. In questo primo lavoro teatrale di Schnitzler il personaggio sembra dissolversi e la sua personalità pare frantumarsi nella sensazione e nell'analisi corroditrice; un motivo che troverà in Hofmannsthal e poi in Musil una più compiuta espressione e che è una delle peculiari caratteristiche della letteratura mitteleuropea, da cui uscirà la sveviana *Coscienza di Zeno*. Momentanei e slegati flussi di coscienza si sostituiscono alla precisa fisionomia del personaggio classico ottocentesco, sicché l'uomo diviene un recipiente di sensazioni improvvise e di gelidi giochi dell'intelligenza. Schnitzler è uno dei più singolari rappresentanti di questa letteratura, soprattutto nei monologhi interiori di due magnifici racconti, *Fraülein Elsa* (1924) e *Leutnant Gustl* (1900), tutti morbosa e incalzante registrazione di flussi di pensiero e associazioni d'idee. Non è un caso che questo tipo di narrativa, anche se nato nei paesi di lingua

anglosassone, trovi un terreno adatto nel mondo absburgico (Schnitzler, Hofmannsthal, Kafka, Musil, l'italiano Svevo suddito imperialregio, e altri), in quel mondo cioè che non aveva una sua unità ma era ormai soltanto un insieme di moti peristaltici, di movimenti slegati e paralleli, che non potevano incontrarsi né armonizzare. Il personaggio disintegrato riassume in sé dunque la crisi dell'impero austroungarico, riflettendone le contraddizioni e la mancanza di un solido fondamento. Non a caso il più esemplare e significativo di questi «uomini senza qualità» sarà Ulrich, il protagonista del grande romanzo di Musil.

Sotto certi aspetti, Anatol appare come un'anticipazione sfocata di Ulrich. «Malinconico leggero» ⁶⁴¹, sospeso sempre sul filo di una sensibilità crepuscolare che non gli permette di vivere con abbandono la vita, il personaggio schnitzleriano è la versione, in chiave estetizzante e decadente anziché freddamente intellettualistica, della mancanza di qualità e dell'incapacità di vivere la vita nella pienezza delle sue responsabilità. «Spesso, quando ero con questa o con quella, [...] dicevo: “Povera bimba, povera bimba!”» ⁶⁴² dice Anatol, tracciando il triste quadro di esperienze amorose stanche e vissute con posa da superuomo. Già agli inizi di un amore egli pensa al suo «spegnersi lento e indicibilmente triste» ⁶⁴³, compiacendosi e insieme soffrendo dei «dolorosi profumi, che così spesso aduggiano i miei momenti migliori» ⁶⁴⁴. L'illuso anelito al presente, all'abbandono oblioso nell'attimo lieto, una delle nostalgie più forti della civiltà austriaca oppressa da uno sfatto passato e senza prospettive di futuro, s'infrange proprio nell'esperienza che per eccellenza appartiene al momento fugace, in quella dei sensi: «Mentre ancora sentivo l'alito caldo della sua bocca sulla mia mano, già rivivevo tutta la vicenda nel ricordo. Ormai, era come passata» ⁶⁴⁵. Schnitzler ha colto tutta la morte che v'era nella spensieratezza operettistica dei suoi anni, proprio nel suo aspetto più vitale, cioè quello erotico. Perché «il tuo presente si trascina dietro sempre tutto il grave peso di un passato non assimilato» ⁶⁴⁶ e la pungente sensualità rivela una sua cupa stanchezza.

Anatol si rivela dunque come un fedele ritratto, in chiave negativa, di tutto il mondo austriaco. O meglio, di quella parte di esso che a Schnitzler era dato osservare e capire: giacché anch'egli vedeva, seppur con occhi smalizati, soltanto il variopinto orlo di quel mondo ⁶⁴⁷, l'appariscente superficie che una miope visuale aristocratico-borghese e una trasfigurazione mitologica scambiavano per l'intera realtà. Del resto

soltanto su questo ristretto margine si esercitava l'opera di spontanea e non spontanea mitizzazione. Schnitzler svela l'opaca natura di quel colorito orlo sociale, ma non penetra certo nel complesso della realtà storica austriaca, e in questo senso è prigioniero dell'angustia della sua società, esercita la propria capacità d'osservazione non secondo i dettami ma pur sempre entro i limiti del mito asburgico, di cui contemporaneamente mette a nudo l'inermità.

Schnitzler inoltre raccoglie e rievoca, nella sua arte finissima, tutta la grazia mozartiana e rococò della civiltà austriaca, il brio sorridente e la leggera malinconia. I versi che Hofmannsthal dedicava all'*Anatol* ⁶⁴⁸ salutavano appunto nella commedia il rivivere del garbato passato viennese, e vi coglievano un'eco della Vienna del Canaletto, di alti cancelli e arbusti di tasso, sfingi tra il verde e blasoni arrugginiti, di un rococò tenero e polveroso popolato di abati galanti, belle incipriate con un gelato alle labbra, e

Grüne, braune stille Teiche,
Glatt und marmorweiss umrandet,
In dem Spiegelbild der Nixen
Spielen Gold- und Silberfische...
.....
Die Komödie unser Seele,
Unsres Fühlens Heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder... ⁶⁴⁹.

È il profumo sottile e lezioso delle memorie settecentesche, degli anni teresiani con cui si cerca di circonferire di un sorriso la decadenza asburgica: Hofmannsthal trarrà dal settecento il motivo e l'ambiente delle sue commedie più «austriache», fra cui il *Rosenkavalier*.

La garbata grazia e lo stile sociale del mondo viennese trovano in Schnitzler il più disponibile, anche se critico, descrittore. Dalle fanciulle alle sapienti signore maritate di *Anatol* o del *Reigen* (1896-97), dal vacuo ufficialetto del *Leutnant Gustl* agli aristocratici di *Komtesse Mizzi* (1907), al mondo borghese di *Frau Berta Garlan* (1900) o del *Professor Bernhardt*, la società viennese viene declinata in tutte le sue forme, e contemplata da un angolo visuale piccolo borghese e influenzato da componenti ebraiche. Le categorie sociali più brillanti, perno e soprattutto ornamento del sistema, vengono spietatamente demolite: l'esercito si riduce alla dimensione vanesia e vile del tenente Gustl, le famiglie della crème si basano su

inganno e ipocrisia, il mondo dell'aristocrazia è popolato da egoisti come il principe Ravenstein, ottusi superficiali come il conte Pazmandy e donne inaridite come la contessa Mizzi sua figlia ⁶⁵⁰. È quasi la dissoluzione dei personaggi emblematici della letteratura austriaca: la rigida figura del soldato di Saar si riduce alla galanteria azzimata del tenente Gustl, i nobili della Ebner Eschenbach alla vuota scipitaggine del conte del *Reigen*. La società absburgica volteggia nell'amaro e crudo girotondo di passioni effimere e un po' ciniche, fatte di epidermico eccitamento e sazietà nauseata. Questa celebre commedia di Schnitzler, alla cui prima alcune signore svennero in teatro per l'audacia di certe scene, non poteva venir scritta che in un mondo sul punto di corrompersi e di finire, sostenuto soltanto da uno stile formale di gesti e sentimenti e da raffinate buone maniere. Il tema dell'adulterio, così frequente in Schnitzler, non si riscatta mai in un sofferto trasporto amoroso, ma resta sul piano del capriccio, dello squallido inganno. Il professore Robert Pilgram perdona alla moglie, amante del suo assistente, credendola presa da una forte passione, e alla fine s'accorge che si trattava solo di una cinica e annoiata abitudine, e che la donna, lungi dall'essere ferita dal fidanzamento del giovane, lo favoriva e incoraggiava ⁶⁵¹. La felice unione di Wegrat e Gabriella si fonda su un inganno iniziale, e il loro primogenito è in realtà figlio del migliore amico di famiglia ⁶⁵². Nel *Verde Kakadu* ⁶⁵³ il protagonista viene tradito nella vita come nella finzione del palcoscenico, e la stessa crudele superficialità regola il tradimento sulla scena e nella realtà. Quasi tutti i racconti sono popolati di traditi e ingannatori, travolti alla fine in un'eguale triste sconfitta. Il tono di Schnitzler non sembra, a questo proposito, essere essenzialmente quello di una critica sociale; alla base v'è una concezione più generale e ampia della vita, lo sguardo di un medico che vede reagire sentimenti e passioni come meccanici impulsi fisiologici, come elementi chimici che occasionalmente si combinano, si separano e si distruggono. L'amore è un moto prepotente e improvviso, che crudelmente sporca affetti e riconoscenza, trascinato dalla legge irresistibile del suo capriccio; l'uomo nella dirittura della sua morale e nella purezza dei suoi affetti non può dominare e nemmeno capire questa forza amorale e irrazionale, che si basa su fondamenti sotterranei e insondabili, e perciò i personaggi più umani della poesia di Schnitzler sono spesso dei vinti nel gioco amoroso, degli umiliati e offesi. Dostoevskij aveva detto che nella vita contano unicamente le persone che amiamo, mentre quelle che ci amano è come non ci fossero,

e tra i personaggi di Schnitzler c'è spesso il vuoto di uno scompenso erotico, che rende impossibile il dialogo umano: un'infedeltà, l'ombra di un segreto, un intimo e incolmabile distacco. La relazione sentimentale che per Christine è amore profondo che la trascina alla morte, per il suo Fritz è solo *Liebelei* ⁶⁵⁴ amoretto superficiale; Teresa dona la propria verginità e lo sconta con l'abbandono e una vita dolorosa ⁶⁵⁵; il trasporto amoroso di Berta Garlan è corrisposto da Emil con umiliante freddezza. Forza irrazionale, quasi esterna all'uomo e incontrollabile, l'amore reca felicità e amarezza, secondo il capriccio del caso: l'umiliante ricordo del tradimento compiuto non si separa, nella memoria di Gabriella, da un esaltante sapore di incanto e di gioia ⁶⁵⁶. E proprio da questa compresenza di crudeltà e felicità, generoso abbandono e insensibile inganno scaturisce la tragica visione erotica di Schnitzler.

Questa pessimistica intuizione prende corpo in termini concreti e particolari, assume forme della vita sociale austriaca. Come il *Reigen* declina la triste lascivia dell'esperienza sessuale in episodi e figure squisitamente viennesi, così la commedia *Komtesse Mizzi* rappresenta insieme l'impossibilità in generale di stringere veri rapporti umani e la dissoluzione dell'istituto familiare austriaco in particolare. Inganni e infingimenti annodano con molteplici fili i personaggi di questa commedia: la bella Lolo, presunta amante del conte Pazmandy, è sua figlia naturale; Mizzi è stata amante del miglior amico di suo padre, il principe Ravenstein, e ne ha avuto un figlio che vive accanto a lei senza conoscerla come madre. Si tratta di inganni spesso conosciuti dagli altri, dimodoché la finzione è solo formale; e non a caso la commedia – che è inoltre una deliziosa pittura del mondo aristocratico, dei nobili che parlano il gergo tedesco-magiaro, degli ufficiali di cavalleria e del senatore che al *Herrenhaus* non apre mai bocca – reca il sottotitolo «la giornata in famiglia». La famiglia era da un lato il nucleo della civiltà asburgica, il perno del suo tradizionalismo, dell'educazione autoritaria e dell'idillio casalingo, contropartita del disimpegno politico. Recentemente si è creduto di scorgere nell'importanza attribuita da Freud al padre (il padre ucciso e quindi divinizzato come origine del culto religioso; oppressiva autorità paterna come fonte di inibizioni nei figli, ciò che richiama subito alla mente Kafka, e così via) non solo una scoperta psicologica di generale portata, ma anche un'influenza della particolare struttura sociale-familiare austriaca, imperniata sulla dominante figura del padre. Il patriarcale istituto della famiglia rifletteva

l'ordine gerarchico del sistema asburgico, e d'altronde questo istituto si sgretolava. Negli stessi anni di Schnitzler, Hermann Bahr rappresentava nelle sue commedie questa crisi ⁶⁵⁷, e particolarmente in quella intitolata *Die Kinder* (1910) paradossale quadrilatero amoroso che si intreccia tra due famiglie amiche, in cui ognuno dei due mariti è padre effettivo dei figli della moglie dell'altro.

La *Komtesse Mizzi* si snoda secondo un ritmo di continui imprevisti disinganni, nessuno dei quali però spezza l'armonia che regge le varie relazioni umane; e l'atmosfera garbatamente tragica, in cui si sfalda ogni certezza e ogni fiducia, avvicina sotto molti aspetti lo scrittore viennese a Pirandello e al suo conturbante mondo di lieve follia in cui, come qui, si accomoda «tutto per bene».

Con pungente ironia Schnitzler satireggia la mentalità codina di quegli aristocratici, indignati per le case nuove che sorgono accanto alle loro antiche ville e per l'impertinenza dei tempi moderni in cui «come vanno oggi le cose ci sono persone che insulterebbero i suoi quadri, Mizzi, per il solo fatto che lei è una contessa» ⁶⁵⁸. Sarebbe probabilmente errato volervi scorgere una critica diretta in particolare contro una determinata classe sociale; si tratta piuttosto di un'ironia che avvolge tutto il mondo austriaco, e la cosiddetta «anima viennese» in particolare, che viene satireggiata a fondo nella commedia *Der junge Medardus* (1909). È il popolo di Vienna, il *Volksgeist* bonario e superficiale che fanno da sfondo operettistico alla tragica vicenda di quest'opera, ambientata al tempo delle guerre napoleoniche. Quei viennesi che s'arruolano con baldanza nella guardia cittadina per difendere la capitale dai francesi, che nel momento del combattimento non sanno che gridare «Jesus, Josef und Maria» senza sparare un colpo e alla fine acclamano con entusiasmo Napoleone vittorioso, sono la versione amara dei gioviali borghesi di Bäuerle, e l'umorismo di Schnitzler non cancella il tono dominante della commedia, cioè la pittura di un popolo senza carattere. Anche qui lo scrittore capovolge il mito facendo vedere il rovescio della medaglia spensierata e bonacciona, il rovescio della Capua asburgica.

Dall'ironia demolitrice si salvano alcuni personaggi, perlopiù figure di borghesi o di artigiani o semplici fanciulle del popolo. Sul coro leggero e dappoco del *Medardus* spicca l'onesta e solida umanità del sellaio Eschenbacher, dalla morte serenamente eroica; la *Stubenmädchen* e forse la prostituta sono le due creature più umane in quella giostra dei sensi che è il

Reigen; fra la volubilità dei giovani capaci solo di *Liebelei* l'anziano e modesto violinista Weiring col suo amore paterno e il suo affetto per la sorella invecchiata senza gioia porta l'unica nota di nobiltà d'animo e calore umano. È una simpatia rivolta in modo particolare agli umili e ai miseri, soprattutto appartenenti ai gradini più bassi del ceto borghese, la cui condizione patetica è originata appunto dal contrasto fra l'ambizione borghese alla rispettabilità e al decoro e le ristrettezze economiche e morali.

Una nota modesta e dimessa accomuna l'istitutrice Teresa, la vedova Garlan, l'oboista Eduard Jagisch ⁶⁵⁹. Ciò che manca e si sgretola sotto i piedi dello scrittore viennese è, probabilmente senza che egli ne sia conscio, un vitale mondo borghese. La raccolta, operosa e chiara *humanitas* cui si rivolge, con scettico e incredulo pessimismo, la nostalgia di Schnitzler, è un tipo umano liberale e borghese.

La crisi dell'Austria di questi anni è anche, e forse essenzialmente, crisi e fallimento della borghesia liberale. Questa era stata al potere fino al 1879 ⁶⁶⁰, appoggiandosi specialmente sui tedeschi e sugli ebrei e favorendo anche i liberali degli altri popoli, ed era caduta per essersi opposta alla conquista della Bosnia-Erzegovina, che essa avversava vedendo nell'aumento dei sudditi slavi un indebolimento dell'elemento tedesco e un potenziamento delle forze slavo-feudali conservatrici. Con la caduta del partito liberaltedesco era naufragata la possibilità di inserire concretamente l'Austria nella civiltà borghese dell'Ottocento europeo e di creare uno stabile ed efficiente liberalismo austriaco. Indebolita così la borghesia classica, moderatamente progressista, si era aperta la strada ad altre forze, irrequiete e torbide, che corrodevano dall'interno gli ideali borghesi, provenendo esse stesse per lo più dai ceti medi. Sono i cristiano-sociali di Lueger, antisemiti, reazionari esponenti di un tipico populismo di destra e conservatore; sono i gruppi nazionalisti e militaristi più accesi, seguaci dell'arciduca Alberto o, più tardi, del maresciallo von Hötzenndorf.

Mentre al Parlamento liberali come Schmerling e Gomperz tenevano ancora equilibrati e umanistici discorsi, ascoltati da un paio di affabili e illuminati signori d'una generazione addietro, vecchi «Advokaten» ⁶⁶¹ e «gute Menschen, die Ruhe brauchen» ⁶⁶², la figura arrogante del «Greissler» ⁶⁶³, del piccolo bottegaio anticapitalista e antisocialista, berciava all'ombra dei vessilli clericali le sue volgarità antisemite. L'ex venditore di formaggio Bielohlavek coniava il termine «Saujude» e il sindaco di Vienna Lueger affermava, in un momento di siccità, che sarebbe bastato che gli

ebrei non bevessero acqua perché ve ne fosse a sufficienza. Invano Francesco Giuseppe, anacronistico e impotente difensore della pace e, a suo modo, dei diritti dei sudditi, si rifiutava di ratificare la nomina di Lueger a sindaco: come le pagine di tanta letteratura, i gesti dell'imperatore erano ormai solamente un vano e patetico mito. Tra l'arroganza plebea e fascistoide dei cristiano-sociali e l'ottusa bellicosità degli articoli della «Danzer's Armee Zeitung», il lento e rispettabile stile borghese si sfaldava e tramontava, lasciando una torbida confusione e un vuoto incolmabile, almeno per gli uomini di quella generazione. Di questo sfaldamento e della conseguente instabilità di valori si coglie un'eco, inconscia e involontaria, nell'opera di Schnitzler.

E del resto in quegli anni non si prospettava alcuna alternativa politica che desse la speranza di un rinnovamento e di una via d'uscita dalla morta gora sociale in cui ci si dibatteva. Nemmeno il partito socialista, pur numericamente forte e ottimamente organizzato dalla autoritaria energia di Vittorio Adler, poteva o voleva infondere nuova vita alla società austriaca. Il socialismo in Austria aveva perso ogni impeto rivoluzionario e soprattutto ogni organica visione d'insieme del mondo che avrebbe dovuto mutare, ed era stato lentamente assorbito nel placido e stagnante sistema absburgico. Appagandosi d'immediate e contingenti conquiste salariali, i socialisti finirono per appoggiare le tariffe protezioniste chieste dalla grande industria, e per fiancheggiare il grande capitalismo nella sua lotta contro la piccola concorrenza. Si verificava cioè, mutatis mutandis, una situazione analoga a quella italiana, ove l'alleanza tra industria e proletariato del Nord, in funzione antimeridionalistica, aveva precluso ogni rinnovamento sociale in grande stile. A poco a poco il sistema ammorbidiva i socialisti che, facendo ogni tanto qualche chiassata per soddisfare il malcontento popolare, non s'opponavano agli enormi stanziamenti per le spese militari ⁶⁶⁴, partecipavano alla propaganda nazionalistica e assistevano compiacenti all'invadenza clericale. L'internazionalismo marxista, che avrebbe dovuto superare i contrasti nazionali, spariva sotto il dilagare delle passioni razziali, che dilaniarono il campo socialista e spezzarono completamente l'unità delle masse lavoratrici. Se i socialisti tedeschi tentavano di germanizzare il proletariato, ritenendo col loro leader Pernerstorfer che la difesa del germanesimo fosse «un dovere nazionale che i socialisti tedeschi non sono gli ultimi a riconoscere» ⁶⁶⁵, le forze del lavoro ceche creavano un movimento operaio separatista all'insegna dell'odio

antitedesco, e giungevano a concludere dei contratti in cui impegnavano gli imprenditori a non assumere mano d'opera tedesca ⁶⁶⁶. Insomma i rancori razziali, favoriti dalla particolare situazione austriaca nella quale i contrasti sociali avevano spesso un significato nazionale, avevano la prevalenza sull'internazionalismo, e anzi trovavano proprio nel campo socialista un terreno disponibile alle contese ⁶⁶⁷. Comunque i capi della socialdemocrazia non seppero capire la loro situazione storica: credettero (primi fra essi gli autonomisti Renner e Bauer) nella possibilità di evoluzione democratico-federalista dell'impero: credettero cioè a una speranza senza fondamento, a un mito. Questo impedì loro di infondere nuova vita nella società austriaca, e fece di essi una forza esautorata da contraddizioni, la «*k.k. Sozialdemokratie*» come fu ironicamente chiamata.

L'opera di Schnitzler s'inserisce in questo processo di dissoluzione e d'instabilità di valori; rispecchia e patisce il crollo delle razionali certezze borghesi – e ciò s'accentua nello scrittore in quanto ebreo, poiché la decadenza del liberalismo aveva significato decadenza della borghesia israelita e irrompere dell'antisemitismo. Come ha notato lo studioso americano Schorske in un suo bellissimo saggio ⁶⁶⁸, la narrativa e i drammi dello scrittore viennese rappresentano il dramma della cultura austriaca e l'inconciliabilità delle sue due componenti principali, la visione fattiva, ordinata, sicura e moralistica della borghesia e l'estetismo sensuoso, plastico, teatrale e «cattolico» dell'aristocrazia. La poesia era divenuta per i borghesi un rifugio della realtà politica, un'evasione; la visione liberale e razionale dell'uomo s'era frantumata in un esasperato psicologismo, in una morbosa introversione, e l'arte della *fin de siècle* viennese oscilla tra questo polo introspettivo e l'opposto decorativismo lussureggiante ed estetizzante. In *Paracelsus* e in *Frau Berta Garlan* Schnitzler descrive la fragilità e il crollo degli ideali e dei freni morali che la vecchia generazione aveva coltivato in omaggio a un superiore interesse sociale; in *Der Ruf des Lebens* (1905) rappresenta il contrasto tra la cultura convenzionale, autoritaria e repressiva, e una vana inutile evasione da questa nell'erotismo ⁶⁶⁹. Nel suo atteggiamento verso la crisi della civiltà asburgica si possono forse distinguere due tempi: da una visione leggera, ironica e lieve del disgregamento (quale esso per esempio si atteggia nel dramma *Der grüne Kakadu*) egli giungerà, specie quando il dilagare dell'antisemitismo lo spingerà a un atteggiamento più serio e doloroso, a una consapevolezza tragica e profonda di quella crisi. Il romanzo *Der Weg ins Freie* ritrae il

disorientamento del personaggio austriaco e l'irrisolubile antinomia tra antichi valori liberali, unici validi ma impotenti e inattuabili, e la moderna realtà. Il protagonista, Georg von Wergenthin, oscilla tra razionalismo borghese e saggezza aristocratica, tra amore e flirt, impegno e vacuità, e la sua sterile inettitudine – esemplificata nel suo distacco dall'amata Anna – simboleggia la fine dello sforzo di unificare borghesia e aristocrazia nella cultura ⁶⁷⁰. Il romanzo è inoltre un quadro del dramma degli ebrei, strappati duramente dal loro inserimento nella società e indirizzati a forza verso tendenze separatiste (sionismo). Del resto nell'opera di Schnitzler anche la figura più amata e solida della tradizione letteraria austriaca, quella che ne aveva incarnato l'umanità più valida, il burocrate (o, in senso più lato, il personaggio in chiave burocratica) s'infrange e perde il suo fiducioso valore. Lo scrittore guarda con nostalgia a queste figure, ne ama con tenero e incredulo scetticismo il rigore e l'umanissima dirittura, ma quelle virtù non sono più attuali per lui, non hanno forza né vitalità. Il marito di Berta Garlan, metodico impiegato in una compagnia di assicurazioni, è un compagno noioso per la moglie, cui non riesce a dare un attimo di trasporto e felicità; l'onestà, la tenerezza e il senso di dovere di Wegrat sono impari, sul terreno amoroso, all'anarchica e disordinata irrequietezza del suo amico Julian che gli seduce la fidanzata ⁶⁷¹. Il corrompersi dell'ideale burocratico significa la dissoluzione del più sentito e forte lato umano del mito absburgico.

Ma anche oltre a questa spietata visione dei problemi austriaci, Schnitzler è uno dei più vivi e suggestivi poeti del mondo absburgico. Egli ne ha colto e fermato nel tempo le più sottili sfumature, l'impalpabile atmosfera e alcuni emblematici personaggi. La *süßes Mädel*, la dolce e un po' triste fanciulla pronta a darsi all'amore e presto tradita, è un volto della civiltà austroungarica che Schnitzler ha ritratto e trasfigurato con vera magia poetica, e che di quella civiltà tramanda l'aria e il profumo. Così Schnitzler ha descritto abitudini di vita, miti quotidiani e aspetti di quel mondo: gli amori e le nozze delle ragazze di periferia, angoli di Vienna e inflessioni inconfondibili della parlata degli ufficiali o delle servette, lindi costumi familiari borghesi e gaudente malinconico erotismo. Tenerezza e abbandono a quel mondo prendono talora il sopravvento sulla spietata lucidità dell'analisi, e la sua poesia rievoca con calda simpatia e leggera tristezza il mondo di ieri viennese, alle cui lusinghe egli finisce in un certo qual modo per cedere. A Schnitzler si deve l'immagine più sfumata e più viva

dell'Austria asburgica e la sua durezza pare trascolorare talvolta in pietà e in indulgenza. Infatti a quel mondo egli era legato con tutte le sue fibre: dopo il suo crollo non riuscì a rinnovare la sua ispirazione adeguandola ai tempi nuovi, non riuscì nemmeno a spiegarsi la sua fine, a rievocare la civiltà asburgica con toni e accenti nuovi, come facevano altri scrittori contemporanei, e rimase isolato nel nuovo mondo letterario. Visse fino al 1931, ma la sua fantasia continuò a vivere nel tempo prima del 1918, accentuando soltanto l'amarezza e l'impetrito dolore, fino a quell'ultima angosciosa *Flucht in die Finsternis* ⁶⁷² già avvolta nelle tenebre della morte imminente.

6. *Hugo von Hofmannsthal.*

In Hugo von Hofmannsthal confluiscono, nella loro espressione più sottile e più alta, tutti i motivi di quest'epoca. Se Schnitzler rappresenta la dimensione borghese del tramonto asburgico, Hofmannsthal ne personifica quella aristocratica, e se il primo s'era limitato a ritrarre la crisi senza additare vie d'uscita, l'altro invece tenta con ogni mezzo di comporla in un'armonia superiore, in una riconquistata sintesi di civiltà. La poesia, la grande poesia di Hofmannsthal, nasce, e soprattutto si sviluppa nelle sue fasi posteriori, alla insegna di questo tentativo utopistico e illusorio, nella sincera e ingenua fiducia di poter contrapporre al corso degli eventi l'incantesimo redentore della parola.

Il disfacimento della cultura austriaca s'avverte con particolare evidenza nelle prime opere di Hofmannsthal. Cultura come introspezione, anziché attivo operare nel mondo; l'unitaria e salda umanità frantumata in uno smarrito fluire di sensazioni, in un trepido psicologismo; la fuga dalla realtà nel proprio intimo e l'evasione in un lussureggiante, sensuale e sottile estetismo: questi sono i temi e le caratteristiche spirituali del primo Hofmannsthal, che a diciassette anni compone i suoi melodiosi e perfetti versi. Questa produzione nasce sotto il segno di un estenuato narcisismo, di una precoce e sfibrata stanchezza. Certo in questo stato d'animo sono facilmente riscontrabili influssi della civiltà letteraria europea, e il tono delle prime composizioni hofmannsthaliane s'allinea a quello più generale del decadentismo, di cui egli fu uno dei più tipici e dei più notevoli rappresentanti. Ma aldilà di queste generiche affinità, alla radice del suo narcisismo e del suo smarrimento v'è una componente specificamente

austriaca. In un primo momento egli patisce la crisi del liberalismo austriaco, e la conseguente fuga nell'individuale, in un sogno snervato e lontano dalla vita. I suoi primi personaggi contemplan, rifletton, sospirano anziché agire, e la loro vita si dissolve come acqua fra le dita, deludendo ogni attesa e fallendo ogni meta. Non si può parlare di teatro per il primo Hofmannsthal, nonostante la forma dei suoi lavori – *Gestern, Der Tod des Tizian, Der Tor und der Tod* (1891, 1892, 1893) – perché non v'è scontro, né dialogo di veri personaggi, né sviluppo drammatico o svolgersi d'una vicenda. Sono tutti piuttosto dei monologhi, dei soliloqui. Bisogna certo tener conto dell'età giovanissima del poeta, portata come ogni adolescenza al compiaciuto e accarezzato autovagheggiamento, a un dolorante egocentrismo di maniera. Ma quell'unico personaggio – unico sotto diverse vesti – delle prime composizioni di Hofmannsthal è essenzialmente l'uomo della turbata società asburgica. L'Andrea di *Gestern* cerca di tuffarsi nell'oggi, nell'attimo lieto e senza problemi:

Vergiss das Unverständliche, das war:

Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr! [673](#)

La felicità del dimenticare: Hofmannsthal riprende, con ben maggior profondità, il tema dello spensierato oblio, caro alle operette. Uno ieri troppo gravido di memorie, una stanca e vecchia civiltà pesano col loro retaggio irrigidito sull'uomo di quest'epoca, ed estenuano la sua giovinezza trasformandola in una precoce vecchiaia...

... Stanchezza di popoli ormai dimenticati

non m'è dato levare dalle mie palpebre... [674](#)

cantava il giovane poeta, tardo e malinconico erede.

... e i miei padri

composti nel sudario delle bare,

sono congiunti a me come i capelli... [675](#).

Il desiderio di vivere nel presente si rivela vana illusione: Andrea, tradito dall'amata Arlette, sente che non si può scordare nulla, che quell'infedeltà peserà sempre su di lui come un'ombra, e che l'ieri determina l'oggi. E il passato, l'ieri, lascia le sue indistruttibili tracce in ogni attimo del presente: «Nelle mie braccia lo devo stringere ogni giorno, lo aspiro nel profumo dei tuoi capelli... [...]. Ciò che fu una volta, continua a vivere per sempre» [676](#).

Der Tod des Tizian riflette, in versi di una stupefacente e magica musicalità, l'evasione da questa crisi di precoce vecchiezza nell'estetismo, nel regno della pura e incontaminata bellezza. L'aristocratico Hofmannsthal, nato e vissuto nella più raffinata società, aderisce – soprattutto nel primo periodo – alla cultura più specificamente austriaca, una cultura sensuale e immaginosa, incentrata intorno all'arte, anzi agli aspetti più edonistici di questa, anziché sui valori morali; una cultura plastica e visiva, accessibile e godibile con i sensi, che trova nel teatro la sua più tipica e barocca espressione. Una specifica componente cattolica informa questa cultura lussureggiante e decorativa, un cattolicesimo barocco e controriformistico in cui Hofmannsthal vedrà una civiltà ecumenica, un universalismo europeo. Il più compiuto dei suoi primi drammi è forse *Der Tor und der Tod*, che inizia uno dei motivi più cari al poeta, il rapporto dell'uomo con la morte concepita, come in un mistero medievale, quale l'estremo giudizio e il compendio di tutta la vita. La morte è il gran tema di Hofmannsthal, e incombe su tutta la sua opera, sta in agguato dietro ogni soffio vitale.

Quando, le sere tiepide di estate,
una foglia si stacca e l'aria d'oro
ne trema, è il mio respiro che la muove
agile intorno alle cose mature ⁶⁷⁷

dice essa a Claudio, il protagonista. È una morte vista ora come uno smarrirsi nel fluire delle cose, ora come un enigma insondabile ora come una religiosa chiamata. Il pensiero della morte viene contemplando il mare immenso ⁶⁷⁸, s'annida nelle ombre della sera, e morire significa sprofondare in un gran mare pieno di dolcezza e perdere l'individualità, svanire nel suono di una musica arcana, allontanarsi dalle amate rive della vita su una nave dalle gialle vele da gigante e vedere l'immagine di se stessi sulla sponda, piena di nostalgia ⁶⁷⁹.

La fuga dalla realtà del primo Hofmannsthal è una trasfigurazione della stessa, nel significato religioso di questa parola. Come Rilke Trakl e Kafka, egli avvertì il disfacimento e l'agonia del suo mondo ma a differenza di essi si rifiutò di ammetterlo e costruì con la sua opera un barocco travestimento, un gioco di dissimulazione e di illusione, una festa mascherata dei sensi e della fantasia.

Nei primi drammi lirici la crisi austriaca viene trasferita su un piano irreale e fuori della storia, viene rivestita di colori astratti e religiosi, assume

infine un aspetto metafisico. La poesia di Hofmannsthal è negata alla storia: questa vi appare come tradizione morbosamente amata, come ossessiva memoria e indefinibile retaggio spirituale, non come concreta dimensione dell'uomo e spazio del suo agire. Più volentieri Hofmannsthal evade da essa, in terre e mondi magicamente sottratti al divenire delle cose umane: i paesi della sua poesia sono un oriente favoloso da Mille e una notte, una Venezia colta nel volto metastorico delle sue maschere e dei suoi piaceri, mondi immaginari e sotterranei, una Vienna perenne e fuori del tempo, scenari imprecisati e regni fiabeschi ⁶⁸⁰. La civiltà, la letteratura absburgica compiono con Hofmannsthal il massimo sforzo di evasione dalla storia, cioè di dimenticare o trasfigurare la concreta realtà. Tutti i motivi della cultura viennese confluiscono in lui: la leggerezza sorridente dei valzer, il presagio ossessivo della fine imminente e della morte, la grazia del frammento, il dignitoso aristocratico decoro, la mascherata dell'intelligenza. Ma tutti questi temi vengono anzitutto inquadrati in una visione d'assieme, in un complesso sistema spirituale e quasi religioso che li pone in rapporto e in relazione reciproca, superando la loro isolata frammentarietà.

Hofmannsthal gioca con tutte le forme della poesia e dell'esistenza, vero Proteo in perenne metamorfosi, e questo barocco gioco di specchi che rifrange ogni cosa umana in cento volti diversi è l'ultima, grande e poetica alienazione della civiltà absburgica, la fase più splendida e regale, più musicale del mito. Sotto questo aspetto i suoi primi personaggi – tanto meno complessi e suggestivi di quelli posteriori – contengono in sé maggior verità storica di quelli, e nel loro compiaciuto e inconsistente estetismo alludono con minori infingimenti alla situazione del loro tempo. Andrea e Claudio non vivono, non agiscono, si contemplanò come in un'acqua fuggevole – quell'acqua che scorre sotto il ponte nel *Kleines Welttheater* (1903) trascinando via le immagini capovolte della vita – e guardano alla loro esistenza come a un gioco scenico che resti loro, nel suo fondo, estraneo. Amicizia, amore, affetto filiale ritornano alla memoria e sfilano davanti a Claudio nella sua ultima ora, rivelando che la sua vita è stata un'ombra vana, una finzione dei sentimenti senza vera gioia né vero dolore, senza calda umanità. La rassegnazione e l'inattività tradizionale del personaggio austriaco, deformate in Hofmannsthal dal morbido estetismo (e trasferite quindi da una dimensione filistea a una decadente) svelano nella figura di Claudio il loro fallimento: Claudio è il giovane aristocratico del

tramonto absburgico, l'uomo senza funzione nella società e senza slancio vitale. Perciò egli sembra perdere consistenza, svanire nel fluire delle sue sensazioni e non aver umano rilievo, ch  in questo stato d'animo «drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum» ⁶⁸¹. La societ  prossima a morire si riveste di una oscura e fascinosa penombra, cela e al contempo svela la propria decadenza in immagini ambigue e fatali, in un attossicato profumo di serra. Su tutti i personaggi hofmannsthaliani, eroi della sera absburgica, incombe, come s'  detto, la morte: una morte strana e indecifrabile, che si preannunzia fin nel fiorire della loro vita con sottili segni ammonitori e tesse un enigmatico arabesco con gli oggetti quotidiani e i sentimenti dell'uomo.   la morte infatti che stabilisce oscure relazioni e richiami fra le apparenze della vita, e fa di esse un irresistibile filo che trascina l'uomo alla meta finale. Lo sguardo dei quattro servi silenziosi ⁶⁸², fisso sul bellissimo principe, racchiude un cupo presagio e i loro volti appaiono come lo strumento del destino: attirato da somiglianze con questi, il principe s'avventura nel basso quartiere della citt  e vi incontra la morte da lungo tempo stabilita per lui. Una paurosa e stupefatta chiari  onirica emana dall'inesorabile compiersi del destino, lento e sicuro come lo svolgersi di un gomitolo, e la profusione di splendida e regale ricchezza, di favolosa magnificenza da Mille e una notte accresce l'angoscia e la fatalit  di questo grande racconto. Cos , nella *Reitergeschichte* (1899), il brigadiere Antonio Lerch cavalca senza scampo incontro alla sua sorte, e una cupa enigmatica follia anima di uno strano e recondito significato il contenuto, apparentemente banale, della novella. La bellissima donna goduta dal maresciallo Bassompierre ⁶⁸³ sparisce dopo un incontro d'amore, uccisa dalla peste che compare come lo strumento di un invincibile destino. Rare volte un poeta ha trasfigurato con tale magia la decadenza e la fine di una civilt . La morte afferra inesorabile anche Claudio, senza dargli il tempo di rimediare alla sua inane vita, cos  come la storia corrodeva senza remissione il vecchio gaudente impero.

Tutta la vanit  di Claudio consiste nel non aver istituito alcun vero rapporto con gli uomini.   il problema centrale di Hofmannsthal, il problema della fedelt  e del legame ⁶⁸⁴.

S'  gi  visto che la fedelt  era stata uno dei grandi motivi della civilt  austriaca; Hofmannsthal riprende questo tema infondendogli una molteplice ricchezza di significati e facendone il perno della sua umanit . Fedelt  significa costanza nel mutamento, stabilit  nella metamorfosi:   cio  un

tentativo di non perdere l'unità, la propria essenza nel processo del divenire, che reca in sé il superamento e l'oblio, la fine dell'attimo e la morte di ciò che è. Questa fedeltà è l'espressione di un atteggiamento profondamente conservatore. Fedeltà a se stessi, alla tradizione, a tutto ciò che ha avuto vita e valore; lotta cioè contro il tempo, la storia, la morte; lotta in fondo contro la vita che è continuo distacco e processo. Hofmannsthal tenta infatti una conciliazione tra l'attaccamento al passato e la legge creativa e innovatrice dello spirito, una delle sue tipiche sintesi superiori, astratte ed illusorie, ma questo tentativo fallisce, nonostante l'intuizione che il poeta aveva del mutare delle forme umane. Così fedeltà diviene assurdo sforzo di vivificare ciò ch'è morto, rifiuto di trascendere ciò che va superato nella dialettica dello spirito. L'umanità di Hofmannsthal, nonostante il suo sforzo di creare un edificio, una piramide comprensiva dei singoli aspetti della vita, resta irrimediabilmente legata al particolare, al frammento. La fedeltà a se stessi diviene un patetico immobilismo. Questo prevalere dell'essere sul divenire, dei valori statici su quelli dinamici, è un atteggiamento tipicamente absburgico, e altrettanto «austriaca» è la dispersione nel frammento, l'exasperata idolatria del particolare, il geloso attaccamento ad ogni singola cosa finita che è alla base della fedeltà.

Eppure il massimo sforzo della poesia di Hofmannsthal è proprio quello di uscire dal particolarismo, di stabilire legami e relazioni tra le cose e le forme del mondo, esterno e interiore. È un'esigenza che sorge per superare lo smarrimento impressionista che aveva travolto il poeta come il suo Lord Chandos ⁶⁸⁵. Nella celebre immaginaria lettera di quest'ultimo si assiste infatti a un processo di completo naufragio nelle cose. Lord Chandos abbandona la professione e la vocazione di scrittore perché nessuna parola riesce per lui ad esprimere la realtà così com'è, ed è solo inganno e finzione. Il segreto flusso della vita lo afferra e compenetra a tal punto che egli si smarrisce completamente nelle cose: «Un annaffiatoio, un erpice abbandonato nel campo, un cane al sole, un misero cimitero, uno storpio, una capanna di contadini, tutto ciò può divenire il vaso della mia rivelazione» ⁶⁸⁶ scrive Lord Chandos, ed è una rivelazione che distrugge l'unità della persona, fa di essa un vaso che accoglie e patisce tutti i fremiti e le emozioni della vita, la dissolve in un sussultante trascolorare dei sensi. Quando il lord cavalca dopo aver messo del veleno in cantina per uccidere i topi, sente d'improvviso in sé, come una lancinante pugnalata, tutto ciò che

sta avvenendo fra gli animali, i loro contorcimenti d'agonia e la spasmodica fuga, gli squittii di morte e la fredda ammuffita aria della cantina.

A questa dispersione impressionistica, in cui la persona si perde, reagisce Hofmannsthal col suo umanesimo absburgico. La regale sicurezza di una salda tradizione, il raffinato dominio della parola, l'aristocratico secolare retaggio di gesti composti e sicuri: tutto ciò sembra ridare una concreta umanità al personaggio hofmannsthaliano. In primo luogo v'è la statica dignità delle forme, la struggente tensione all'immutabilità: «Metamorfosi è vita della vita, il vero e proprio mistero della natura creante: costanza è rigidità e morte. Chi vuol vivere, deve superare se stesso, deve trasformarsi: deve dimenticare. E tuttavia ogni umana dignità è legata alla costanza, al non dimenticare, alla fedeltà» ⁶⁸⁷. Gran parte della poesia di Hofmannsthal si sviluppa intorno a questo tema.

Il motivo della fedeltà e del legame si pone in stretta relazione con la teoria hofmannsthaliana della «preesistenza» ⁶⁸⁸, una visione più etico-religiosa, metafisica che estetica. L'itinerario umano per Hofmannsthal si muoverebbe dal ricordo di un regno prenatale, di un mondo iperuranio di archetipi, all'attuazione della vera vita, della vita definita e armoniosa, plastica e morale. Si è forse dato eccessivo rilievo a questo bagaglio ideologico di Hofmannsthal, costituito da simbolismi talora fumosi e da allegorie non sempre chiare, e sempre comunque astratte. Certo la storia del suo personaggio è sempre la storia di un cammino a ritroso, di un ritrovato regno delle Madri: mondi celesti o sotterranei divengono allora lo spazio ideale di quest'avventura, come nella *Frau ohne Schatten* o nel *Bergwerk zu Falun*, viaggio verso l'invisibile abisso ctonico per ritrovarvi la purezza originaria – la purezza inumana e glaciale dei metalli che dormono da millenni ⁶⁸⁹. Senza insistere oltre su questi aspetti del pensiero e dell'arte di Hofmannsthal che non riguardano direttamente il nostro problema, è forse opportuno sottolineare il fondamento concreto, storico-sociologico che sta alla base di questi motivi apparentemente metafisici, della *Weltanschauung* hofmannsthaliana. Sotto questo punto di vista la teoria della preesistenza e dell'itinerario da questa al vero essere appare una mitizzazione in termini religioso-filosofici, quasi orfici, di una condizione spirituale tipicamente austriaca. Il mito della preesistenza deriva da una profonda consapevolezza della tradizione absburgica; i secoli d'oro della civiltà danubiana gravano come una splendida e regale ombra sulla nuda vita presente, creando la sensazione che il meglio, il fiore della vita, la dignità e il valore si trovino in

un'epoca anteriore, nel passato, e che l'attività dello spirito debba essere anzitutto un'opera di conservazione, di salvataggio. Hofmannsthal viene a essere il «grand conservateur» della civiltà austroungarica: «Tout acte de conservation est alors, en son essence même, un acte de sauvetage. Le sauvetage de la qualité...» ⁶⁹⁰. Non c'è forse poesia, nel senso migliore della parola, più conservatrice di quella di Hofmannsthal, e il ritmo di andata e ritorno – viaggio nel mondo dell'umano e dell'effimero, ritorno alle Madri – è un'allegoria del ritorno alla tradizione, alle forme già formate e immutabili. Nel suo discorso *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* ⁶⁹¹ egli parlerà, due anni prima di morire, di una poesia titanica e ribelle, come quella di Hölderlin, e di una «sociale» cioè pia e conservatrice come la sua. Infatti nello stesso discorso auspicherà una «rivoluzione conservatrice», che si opponga alla rivoluzione spirituale della civiltà moderna, iniziata col Rinascimento e la Riforma. È la perenne e sterile polemica contro la storia, che s'incontra nella letteratura prima e anche dopo Hofmannsthal, da Grillparzer a Joseph Roth, e che nel poeta di *Jedermann* raggiunge la più alta e ambiziosa espressione. Come quasi tutti gli scrittori austriaci, anche Hofmannsthal quando parlava in termini teorici, storico-filosofici, diceva cose generiche e astratte (come «rivoluzione conservatrice») o esprimeva ingenue utopie. Come per tutti gli altri intellettuali austriaci, la sua salvezza e il suo valore erano nella sensibilità e nella fantasia, nella poesia ⁶⁹².

Il tentativo di Hofmannsthal di superare il momento estetizzante e decadente assume, oltre che un aspetto strettamente personale-formativo da un lato e poetico dall'altro, un significato storico-culturale. La conquista dell'equilibrio e dell'armonia si attua grazie all'inserimento nella tradizione austriaca, nel ritorno ai modi e all'umanità della civiltà asburgica. *Der Abenteurer und die Sängerin* rappresenta un punto saliente nell'itinerario del poeta. È il contrasto fra due opposti modi di esistere; per l'avventuriero la vita è *vergänglich*, splendida e vana dissipazione, brama e capriccio, presente senza memoria e quindi senza fedeltà; per Vittoria, la cantante ammaliatrice, essa è invece rinuncia e liberazione dell'effimero, senso del legame e del limite, socialità e costanza. L'avventuriero del Settecento rinasce nella poesia di Hofmannsthal e personifica uno dei due poli della civiltà austriaca, quello negativo e musicale, il rococò sensuale e morente. La figura di Casanova è un emblema della poesia austriaca, da Schnitzler a Hofmannsthal, e sembra rappresentare la raffinatezza e la sensualità,

l'epicureismo incredulo e arguto della civiltà absburgica al tramonto. Hofmannsthal sente tutto il fascino di quest'avventuriero, e ne fa non già un crudele e immorale rapace ma un'anima generosamente dissipata nell'esperienza ⁶⁹³, che reca gioia e poesia agli altri e rende felici le donne sedotte: Florindo, il Casanova di *Cristinas Heimreise* conquista sí con la menzogna la fanciulla, ma anziché rovinarla fa di essa una vera donna, matura per la vita e il matrimonio. E tuttavia l'avventuriero, l'uomo dei sensi e dell'attimo, si brucia invano e non trova equilibrio né felicità: perché gli mancano appunto fedeltà e legami con l'esistenza, maturità e continuità spirituale nel tempo. L'epoca scelta a teatro di queste commedie è in genere il Settecento. Ed infatti esso da un lato era stato l'età d'oro dell'Austria, l'illuminato splendore teresiano, l'acme cioè e il fiore della civiltà absburgica; d'altra parte però la raffinatezza un po' leziosa e lo scettico sorridente rococò stendevano su quell'apogeo come un'ombra, un sottile presagio di decadenza. Forse Hofmannsthal non s'accorse, scrivendo le sue commedie, di celebrare tutta la gaia malinconia della finis Austriae. Egli credette d'essere un poeta-architetto, di costruire un umanesimo futuro, ed era invece il più grande poeta di una civiltà morente.

Sfondo delle commedie è spesso Venezia. La Venezia di Guardi e del Canaletto, dei ritratti di Rosalba Carriera e delle maschere; la Venezia del carnevale e di Goldoni. Richard Alewyn ha sottolineato con mano felice la presenza di Venezia nella poesia hofmannsthaliana, della «città impressionista per eccellenza» ⁶⁹⁴ in cui si dileguano i confini delle cose, e nella quale tutto è composita sfumatura, fioritura decadente e prossima al tramonto, vecchiezza che par ringiovanire; la città soprattutto dell'avventura erotica e del raffinato piacere, della dissimulazione e della possibilità. Effettivamente l'ambiente dell'*Abenteuerer* o i personaggi e gl'intrighi nella locanda della *Cristinas Heimreise* sono degni del migliore Goldoni, e altrettanto veneziani. Veneziano e insieme austriaco è il lieve sapore di gioco, l'ironico gusto del travestimento e dell'inganno.

Ma oltre al fascino carnascialesco e alla dolce suggestione italiana ⁶⁹⁵, anche una profonda analogia storica concorre a spiegare la simpatia del poeta per la città lagunare. Se, come è stato detto, la Venezia declinante viveva più di un mito che di una realtà, vagheggiando nella sua decadenza la propria perfezione e i propri splendori, serbando immutabile fiducia di resistere al tempo ⁶⁹⁶, allora si comprende l'amore di Hofmannsthal per la Serenissima. Un'analoga mitizzazione della realtà, un analogo scompenso

tra realtà effettuale e trasfigurazione di questa, un analogo mito di indistruttibilità, armonia e ordine, che nascondeva un neghittoso andare alla deriva, accomunano l'aristocratico tramonto veneziano e quello absburgico. Perciò Venezia e Austria si confondono nelle commedie di Hofmannsthal, in una malinconica sapienza di vita, e la città lagunare sarà naturalmente lo scenario e l'ambiente della più sconcertante opera del poeta viennese, il romanzo *Andreas oder Die Vereinigten* (1907-17 [18]), il romanzo della maschera e della dissociazione della personalità, della mutevolezza e insieme dell'unità delle forme umane.

È nelle commedie che il poeta celebra con maggior vivezza il mondo austriaco. Egli infatti sentì la commedia come il suo modo di salvarsi dall'estetismo, di inserirsi cioè nella sua tradizione e nella sua civiltà, e la chiamò «Das erreichte Soziale» ⁶⁹⁷. Occorrerebbe forse tradurre questo termine, seguendo un suggerimento dello Alewyn, con la parola «socievolezza» più che con «socialità» ⁶⁹⁸ per indicarne il significato festoso e tutto intimo, anziché politico. O meglio, Hofmannsthal credeva che il suo atteggiamento fosse veramente «sociale» e politico, e tale si può considerarlo solo in relazione alla particolare sfumatura che questi termini acquistano se riferiti alla mentalità degli scrittori austriaci.

Socievolezza, senso della tradizione e della continuità e perciò esaltazione dei valori duraturi contro l'effimero capriccio. Le commedie celebrano infatti l'inserimento del singolo in un ordine superiore: nella famiglia che lo inverte e lo perpetua nel tempo, nella religione dei padri, nell'accettazione dei limiti dell'esistenza. L'avventura, anche meravigliosa, viene superata e abbandonata per i valori che perdurano, per i fruttuosi legami con la vita: Octavian dimentica la passione capricciosa e sensuale per la signora, per la Marescialla, e sposa una fanciulla; l'avventuriero e Florindo spariscono, quasi inghiottiti dalla caducità della loro esistenza, mentre Vittoria e Cristina fondano saldi e chiari rapporti; la femminilità enigmatica e sfuggente di Arabella approda al matrimonio e a una tranquilla vita nei possedimenti di Slavonia del suo Mandryka ⁶⁹⁹ mentre il gioco di trepidante inganno e travestimento di Zdenka sbocca esso pure nella felicità familiare ⁷⁰⁰. Aiutato, e quasi forzato dal fedele servitore Theodor, il frivolo barone Jaromir pone fine alla propria vita dissipata e ai piccanti adulterii per scoprire, accanto all'amorosa moglie Anna, la vera misura della sua vita ⁷⁰¹. Anche Hans Karl, il «difficile» sospeso tra vana saggezza e futile gioco, trova la gioia e la pienezza sposando l'amata Helene.

Questa lode della famiglia e dell'ordinata armonia si accompagna all'elogio della maturità. Parlando del *Westöstlicher Diwan* di Goethe ⁷⁰², Hofmannsthal celebra con calde parole la maturità, degli anni e dello spirito, come stagione ideale di vita, giusto mezzo tra gioventù incomposta e vana vecchiezza, età in cui s'avvertono più profondamente i legami con l'esistenza e in cui l'uomo esercita meglio la sua arte sagace, «dividere sottilmente, collegare intimamente» ⁷⁰³. Tutti questi temi sono in fondo una ripresa, sotto nuovi aspetti, dei più tipici motivi absburgici: limite e misura, rassegnazione e mediocritas; valori che già Bauernfeld aveva celebrato nel motivo del matrimonio.

Le commedie di Hofmannsthal costituiscono un po' il breviario dell'aurea via di mezzo austriaca e della sua accorta sapienza. Una nuova versione, più suggestiva e profonda, della rassegnazione absburgica: la Marescialla che con signorilità cede l'amante alla più giovane rivale incarna la garbata, sensuale malinconia dell'Austria morente. Hofmannsthal ha creato pochi personaggi così vivi e poetici con questa calda figura di donna, esperta e un po' stanca maestra dell'arte dell'amore e insidiata, nello splendore del suo fascino, dall'ombra del tempo inesorabile; la sua età, come per molti personaggi della letteratura austriaca, è il *Nachsommer*, la stagione della donna che nel fiore della sua bellezza avverte il sottile presagio della decadenza. La Marescialla accetta con distaccata rassegnazione la sua sconfitta, e il suo stile idealizza tutto l'atteggiamento della civiltà absburgica declinante. Rare volte un'aristocrazia è stata raffigurata con tanta penetrante finezza, che ne rivela – o meglio ne mitizza – nella decadenza i valori umani.

Le commedie di Hofmannsthal si presentano dunque come la più colorita e suggestiva rappresentazione della civiltà austriaca – civiltà di cui il poeta coglie essenzialmente l'aspetto e lo strato aristocratico. Malinconica sensualità e garbata rinuncia si rispecchiano nel valzer del *Rosenkavalier*, e questa commedia declina ancora una volta, in chiave ironica e nostalgica, le figure e i tipi del mondo austroungarico: la dama affascinante e infedele, il giovane galante, il barone fatuo e donnaiolo, la timida fanciulla, l'onesto e solido borghese, le deliziose cameriere e l'oste compiacente. Il *Rosenkavalier* è una delle ultime espressioni dell'umanità e dell'arte austriaca: il dramma, l'urto fra il desiderio e la realtà, sfumano in una malinconica armonia, e il senso della misura e della convenienza, retaggio della civiltà absburgica ⁷⁰⁴, compongono e distruggono ancora una volta, in

un'illusoria conciliazione, lo scontro fra l'uomo e le cose. È stato detto che non v'è posto, nella letteratura austriaca, per quell'entusiastico contrasto fra l'ideale e il reale che anima tutto il dramma tedesco ⁷⁰⁵; appunto da questo contrasto, dalla concreta dialettica della vita fugge e si ritrae la poesia austriaca. Così la realtà, triste ed effimera, diviene come per incanto dolce ed amabile: e il *Rosenkavalier* trasfigura la caducità in sorridente piacere, la decadenza in garbata gioia di vivere.

La femminilità capricciosa e profonda di *Arabella* celebra, in un'atmosfera di ironico e sagace realismo e al contempo di favola incantata, il variopinto e trepido mondo dell'Austria di ieri, intrighi amorosi e maliziosa mascherata. In questa deliziosa commedia Hofmannsthal sembra abbandonarsi completamente al fascino di una vita intesa soltanto come musica e colore, come trepidi stati d'animo e struggente nostalgia amorosa. La società, la realtà perdono ogni peso e valore, divengono un suggestivo arabesco, sfondo musicale e colorato del gioco dei sentimenti. Quel che conta è solo l'intimità individuale, avulsa da un concreto tessuto storico; la commedia è solo vicenda di palpiti individuali, di impercettibili sfumature psicologiche. Arabella dà un addio alla spensierata età dell'adolescenza, al tempo dei balli e dei corteggiamenti, e il mondo circostante non è che lo specchio e lo sfondo del suo stato d'animo, il salone in cui si festeggia il suo fidanzamento col forte e impetuoso Mandryka. Anche la figura di quest'ultimo, selvaggio e ricchissimo magnate di Slavonia, perde ogni concreto rilievo storico e diviene un personaggio favoloso, visto più in chiave lirica, come suggestione musicale, che come personaggio teatrale. Non che Mandryka sia una figura poeticamente poco valida. Anzi è una delle più vive di tutta l'opera di Hofmannsthal, con la sua barbarica magnificenza sia che lotti con l'orso nelle foreste croate o che offra sessanta bottiglie di champagne agli invitati. In lui il poeta esprime la sua nostalgia verso il mondo feudale, visto nei suoi aspetti splendidi e gagliardi, magari rozzi come la goffaggine di Mandryka nel raffinato ambiente viennese. Il mondo feudale, trasfigurato in un vagheggiamento fantastico, perde la sua concreta fisionomia e si confonde col fascino delle terre lontane dell'impero, dei tranquilli castelli in mezzo alle foreste di Slavonia, ove lento scorre il grande Danubio:

Über seine Felder wird der Wagen fahren
und durch seine hohen, stillen Wälder –
Ja, zu denen passt er: hohe, stille Wälder,

und dann werden seine Reiter uns entgegenkommen.
«Das ist Eure Herrin» – wird er sagen,
die ich mir geholt hab «wird er sagen,
aus der Kaiserstadt, jetzt aber will sie nimmermehr zurück
bleiben will sie nur bei mir in meinen Wäldern» ⁷⁰⁶.

dice fra sé Arabella anticipando nella fantasia il viaggio nei possessi dello sposo.

È il canto del cigno del mondo feudale absburgico e dei variopinti *Kronländer*, tali ancora per poco. E canto del cigno dell'amabilità viennese e del capriccioso paese dei Feaci è anche la *Ariadne auf Naxos* ⁷⁰⁷. Hofmannsthal sembra mettere tutta la sua poesia al servizio dell'evasione da un'irrequieta realtà, e le sue commedie si fanno man mano più lievi e sfumate, egli s'allontana sempre più dalla concretezza storica per rifugiarsi in uno «scherzo» musicale, in un oblio del reale. Va da sé che egli non si considerava affatto, e non lo era, un poeta disimpegnato, un cultore di una rarefatta «arte per l'arte»; abbiamo anzi visto come pensasse, con le sue commedie, di adempiere a una funzione morale, di calarsi nella realtà e di inserirsi nella società. Ma appunto è significativo che proprio le sue intenzioni «sociali» si traducano in pratica in un'evasione fantastica. È del 1921 la sua più bella commedia, *Der Schwierige* che riassume – nel quadro di un'ennesima e magnifica rappresentazione dell'aristocrazia absburgica e della sua sorridente sensualità – i suoi ideali e il suo messaggio di umana sapienza. Il protagonista, Hans Karl, è l'uomo che non sa agire, che comprende molte cose ma è perennemente impedito da una troppo profonda consapevolezza delle contraddizioni della vita e da una naturale ripugnanza all'azione. Tutta la tradizionale statica spirituale del personaggio austriaco confluisce in quest'indimenticabile figura: irresolutezza, distaccata bonomia, rassegnazione, *non-chalance*, riserbo sono gli attributi di Hans Karl, e in essi viene celebrata la sua profonda umanità. Il senso della misura viene portato quasi all'eccesso in questo personaggio, in cui la consapevolezza dei propri limiti raggiunge il colmo, perviene cioè al silenzio, al pudore di fronte ad ogni estrinsecazione della propria personalità e perfino quindi alla parola giacché questa «si basa su di un'indecente sopravvalutazione di se stessi» ⁷⁰⁸. Hans Karl giunge parimenti al vertice della rinunciataria rassegnazione, pronto a tirarsi in disparte, a restar estraneo al gioco delle passioni umane che s'intrecciano intorno a lui; egli assume quindi la funzione di un mentore fuori della vita, che aiuta gli

altri a realizzare una più vera esistenza ed è pronto a rinunciare all'amata Helene in favore dello sciocco nipote Stani.

Certo con questa umanissima figura la tradizionale misura del personaggio austriaco mediocre e rassegnato raggiunge il culmine delle sue possibilità; l'umanità di questo malinconico aristocratico che al *Herrenhaus* non apre mai bocca e il cui timido fascino incanta tutte le donne, volubili e fedeli, oltrepassa gli angusti limiti del cliché absburgico e si presenta come una vivissima creazione poetica. Ma se si pensa che negli anni dello sfacelo absburgico e fra gli angosciosi problemi del dopoguerra Hofmannsthal ripropone, come personaggio esemplare, questo eroe dignitoso e rassegnato, e come ideale di vita la sua immobile saggezza, si avverte in tutta la sua evidenza la forza dell'alienazione mitologica del sistema absburgico.

Un altro quadro, più allusivo e indiretto della civiltà absburgica si trova nei «misteri» hofmannsthaliani. Dal *Kleines Welttheater* al *Jedermann*, dal *Salzburger grosses Welttheater* al *Turm* ⁷⁰⁹, il poeta si rifece alla tradizione e al genere del teatro barocco, dei drammi calderoniani o addirittura alla sacra rappresentazione medievale. È la favola religiosa dell'illusorio itinerario terreno che s'invera nella morte, l'intuizione barocca della vita come ingannevole apparenza, come alterna vicenda di illusione e delusione. Ed è soprattutto la visione della vita come teatro, come parte da recitar bene sul grande palcoscenico del mondo per trovare infine nella morte la propria vera essenza. Il profondo istinto teatrale, la fedeltà alla tradizione, il fascino metastorico della parabola religiosa spinsero Hofmannsthal verso questo genere, e vi contribuì pure il suo amore, tutto austriaco, per il retaggio dei secoli d'oro, quella sua aristocratica ammirazione della «regalità» che lo spingeva, come ha scritto il Curtius, a farsi contemporaneo dei secoli nobilitati dalla tradizione, aureolati di maestoso splendore ⁷¹⁰. Il suo perenne desiderio di abbracciare il tutto, di assumere la responsabilità di tutta l'esperienza, si rivestiva fatalmente di toni e colori fuori della storia, si trasferiva in un religioso scenario senza tempo.

Ma oltre a questo, anche una specifica componente storica lo spingeva verso le forme del mistero barocco. Impossibilitato a dare, con la sua arte, una vigorosa interpretazione della sua realtà, Hofmannsthal si rifugiava fuori della storia, nelle evasive allegorie degli «auto da fé», e l'incapacità di rappresentare i problemi dell'uomo nella specifica contingenza di quel momento storico determinava la fuga nel mito, nel simbolo religioso. Il «mistero» si presenta quindi come una specie di surrogato, come il tentativo

di ridare una stabilità e una certezza all'uomo smarrito nella confusione della sua epoca – certezza ritrovata appunto fuori della vita concreta, su uno sfondo metafisico e al di sopra del tempo. Sogno e teatro sono quindi la dimensione del personaggio austriaco di questi anni, che vive, come il protagonista dell'omonimo dramma di Hofmannsthal, in una torre di illusione e di isolamento. Come lo *Jedermann*, l'Austria si avvicinava al rendiconto finale, in cui i veli e le finzioni del mito dovevano venir bruscamente squarciati. Infatti in tutti questi misteri la presenza più diffusa e greve è quella della morte: la morte di *Jedermann*, di tutti i personaggi del *Salzburger Welttheater*, di Sigismondo il prigioniero della torre. E in qualche modo si cerca di eludere questa morte, di infonderle una mistica speranza di rinascita e trasfigurazione. È la stessa morte che incombe nei quadri di Gustav Klimt, il grande pittore della finis Austriae. L'opera di Klimt rispecchia molti temi dell'ispirazione hofmannsthaliana: la malinconia dei quadri autunnali e del *Wienerwald* dalla sfumata dolcezza; la grazia delle sue viennesi raffinate e voluttuose, vive essenzialmente nella gamma dei colori, dal rosa delicato al pallido violetto, dal sensuale argento al freddo blu cobalto al bianco perlaceo; la tristezza borghese del suo *Schubert* che suona il piano circondato dalle fanciulle. E anche Klimt approda, come Hofmannsthal, a una visione religiosa della vita, a una trasfigurazione in chiave gnostica dell'esistenza, in un itinerario «dal reale al magico e al metafisico» ⁷¹¹. In quadri come *Drei Lebensalter*, enigmatica intuizione del germogliare della vita, confluisce un pensiero neoplatonico, lo sforzo di abbracciare in un'armoniosa unità il donde ed il dove dell'uomo, il segreto della conoscenza e del sesso. Si tratta, come in Hofmannsthal, dello sforzo di ricomporre un'unità spirituale frantumata da una sensibilità impressionistica.

La via metafisica era l'ultimo approdo della cultura austriaca. In essa la concreta immagine della civiltà asburgica pare sfaldarsi nell'allegoria, anche se rimangono ben avvertibili alcuni inconfondibili tratti caratteristici: non ultimo quell'aristocratico e feudale risentimento anticapitalistico che contrassegna la lode della povertà nello *Jedermann*. In questo infatti la condanna della ricchezza non resta sul piano di un moralismo religioso di tipo medievale, ma acquista il tono di una polemica contro la mentalità capitalistica, contro la demoniaca durezza della civiltà del profitto.

Un dramma allegorico, *Der Turm*, sarà l'ultima opera di Hofmannsthal. Ma nel frattempo, a dar occasione a una più esplicita celebrazione

dell'impero austroungarico, è intervenuto un fatto nuovo, la guerra. Questa sembra, per ironia della sorte, infondere nuova vita nella vecchia compagine della monarchia danubiana e Hofmannsthal, tutto preso dal suo senso «sociale», dal patriottismo (egli militò infatti nell'esercito) e dalle difficoltà dell'ora, mette il suo mestiere di scrittore al servizio della difesa nazionale. Discorsi, introduzioni a volumi patriottico-letterari, articoli, brevi saggi escono dalla penna dell'antico esteta per celebrare l'eroismo dei combattenti, i fondamenti morali dell'impero asburgico e la sua missione europea. Così egli attacca aspramente D'Annunzio e le sue canzoni guerresche, invoca l'armonia di tutti i ceti austriaci e in particolare l'abnegazione delle classi elevate, pubblica a scopo di edificazione morale in stile facile e piano il racconto delle gesta del principe Eugenio, celebra le memorie di Maria Teresa e le prodezze dell'esercito nei Carpazi, paragona il 1914 col 1683, l'anno della lotta coi turchi in difesa della civiltà ⁷¹². Un tono particolare ha in questa commossa celebrazione naturalmente l'esercito: in esso lo Stato austriaco ha trovato il suo centro di gravità, perché la forza militare sintetizza spirito e politica ⁷¹³; nella guerra pulsa la genuina vitalità del popolo puro e incorrotto, contrapposto alla complicata e falsa cultura degli intellettuali ⁷¹⁴. «In deinem Lager ist Österreich» ripeteva Hofmannsthal, ma queste parole di Grillparzer assumevano una sfumatura diversa, e si facevano quasi opera di propaganda.

Comunque questi scritti vanno ben oltre una campagna di propaganda nazionalistica; da essi s'innalza ancora una volta, e in modo particolarmente espressivo, la sincera celebrazione della Mitteleuropa asburgica. Hofmannsthal evita ogni tono di odio sciovinistico, ogni invettiva contro i nemici; la guerra si configura per lui come una nobile, religiosa difesa della civiltà europea, nell'interesse di tutti i popoli d'Europa. Egli sentiva minacciata quella *oikumene* mitteleuropea, quell'armoniosa compagine sovranazionale e fusione di stirpi che era il tema più sentito del mito asburgico, e che resterà infatti la nostalgia più forte di tutti gli scrittori che rievocheranno, dopo il suo crollo, l'impero danubiano. La guerra gli si presentava dunque come la difesa di una superiore civiltà internazionale contro l'irrazionale volontà di potenza dei nazionalismi. E quindi egli esalta «la spontaneità d'un organismo superiore» ⁷¹⁵ propria dell'Austria e la sua «missione tedesca» ⁷¹⁶ di civilizzatrice dell'Europa. Moderazione e misura contrassegnano per lui questa civiltà, aliena da ogni «asserzione dura e stridula di se stessi» ⁷¹⁷; «l'ultima parola d'un austriacismo spirituale è

difficile a dire, casta e per questa sua natura molto tedesca». E in affettuosa contrapposizione alla cultura germanica ⁷¹⁸ egli loda la musicalità e la spontanea moralità del popolo austriaco, il particolarismo regionale foriero di ricchezza spirituale e di libertà, la varietà delle strutture sociali dell'ancien régime conservate nel secolo XX, l'armoniosa sintesi di cultura tedesca e apertura slavo-mitteleuropea, l'istintiva semplicità popolare e la freschezza della gente. «L'idea austriaca» ⁷¹⁹ è qualcosa di politico e insieme di spirituale, erede dell'universalismo cattolico; valori di cui la nuova Europa che sarebbe uscita dalla guerra non avrebbe certo potuto, secondo Hofmannsthal, fare a meno.

Indubbiamente la Mitteleuropa asburgica significò qualcosa, se lasciò una così forte impronta nella coscienza di tanti scrittori anche lontani, per formazione e ideologia, dalle premesse spirituali di quel mondo. È significativo per esempio che gli scrittori triestini, che avevano combattuto sul Carso per abbattere l'impero asburgico, abbiano sentito profondamente i lati positivi della compagine austroungarica e l'abbiano vista più tardi, ricordando in tristi momenti storici la loro giovinezza degli anni precedenti la guerra, quasi come il simbolo di una comunità europea. Valutazione questa che aleggia, addirittura insieme a una certa nostalgia, anche nell'atmosfera del *Ponte sulla Drina*, il romanzo del premio Nobel jugoslavo Andrić. Ma se alla base dell'ideale mitteleuropeo dell'Austria v'era una nota di genuina apertura sovranazionale, questa restava di necessità vaga e utopistica, e s'esprimeva in termini generici e pseudopolitici, così come astratto era il pensiero di Hofmannsthal. Negli anni della guerra egli vagheggiava un «intrecciarsi dei circoli e delle forze vitali, della politica e delle armi; il legame del materiale col morale [...] l'intesa sul reale, sul punto in cui si ha da trovare realmente il decisivo, sia nel campo materiale del commercio, dell'industria, sia nello spirituale della fede» ⁷²⁰. È quella velleitaria, dilettantesca cultura che Musil satireggerà nell'«Azione parallela», vagheggiata ridicola sintesi di anima e capitale, controriforma e modernità, socialismo e gerarchia feudale.

Che Hofmannsthal fosse un poeta soltanto chiuso in se stesso, e che tutta la sua ispirazione fosse avulsa dalla realtà lo dimostra il fatto che la guerra, con le sue sconvolgenti conseguenze, non mutò quasi per nulla il suo mondo poetico. Tutt'al più si accentuò il suo lato metafisico, astorico: scardinato il suo mondo, la sua contemplazione fuggì nella speranza religiosa, nel mito fuori del tempo. *Der Turm*, l'ultima sua opera, testimonia

questa chiusura e questo raccoglimento in se stesso: la visione della socialità diviene un sogno, l'ideale di un nuovo ordine di giustizia e comprensione. Ed è una visione che si rifà alle utopie escatologiche di Grillparzer, alla *Libussa* e al *Bruderzwist*: il regno futuro, che Sigismondo non riesce a fondare ma preannunziato dalla comparsa del bianco *Kinderkönig*, è un avvento messianico, un'armonia superatrice di ogni egocentrico particolarismo, di ogni libidine individuale. E in quegli anni l'Austria era alle prese con la sua nuova, sconcertante realtà del dopoguerra. Il gran signore Hofmannsthal chiude gli occhi a tutto ciò. Cresciuta sotto le ali dell'aquila bicipite e imbevuta della sua cultura fin nelle più intime fibre, la sua fantasia non regge ai problemi del dopoguerra e non si rinnova con essi, ma si ripiega su se stessa, prigioniera tra sogno e dormiveglia in un'anacronistica torre, come Sigismondo. Dal no di *Libussa* al no del *Turm* la parabola della civiltà letteraria asburgica si conclude, sempre in una struggente e appassionata evasione.

7. Karl Kraus e l'apocalissi asburgica.

Nell'ambito della civiltà austro-ungarica la posizione di questo geniale scrittore, «une des figures les plus importantes de la vie intellectuelle de langue allemande au cours de ces soixante dernières années» ⁷²¹, appare solitaria e singolare. Nonostante il suo amore per l'operetta e per l'Austria di Nestoy e di Altenberg, Kraus sferzò inesorabilmente il suo mondo con i suoi sarcastici aforismi, con le mordaci pagine della sua «Fackel» ⁷²². Lungi dal soggiacere all'alienazione del suo tempo, egli capì perfettamente che la civiltà europea stava sfaldandosi e combatté, con ammirabile coerenza, tutti gli aspetti della crisi e ancor più la pietosa ipocrisia con cui si cercava di mascherarla; lottò contro lo sciovinismo, i furori nazionalistici, il decadentismo estetizzante, il falso paternalismo, le ambizioni e gli idoli dell'educazione borghese. Un disperato bisogno di umanità integra e vera, libera da ogni fittizia e umiliante impostura e da ogni artificioso velo della realtà anima tutte le sue pagine, tutti i suoi saettanti aforismi.

L'espressione di questa crucciosa moralità è una tagliente, paradossale e crudele ironia, un'ironia che smaschera ogni pietosa finzione idealizzante e mette ferocemente a nudo le contraddizioni e le falsità della vita. Oltre a rifiutare le premesse politico-sociali della sua civiltà, Kraus ne rifiuta anche e soprattutto la struttura mentale, lo stile dei sentimenti e della parola;

rifiuta insomma lo sfumato impressionismo, i dolci incanti dell'arte viennese e, in senso più largo, europea. Ne respinge cioè anche i valori, la finezza dell'intimismo psicologico e lo struggente desiderio della bellezza e della poesia. È il ripudio totale della civiltà e della poesia ottocentesca, del mondo di Hofmannsthal e di Proust, del postromanticismo liricizzante e suggestivo.

Anche Musil fuggerà da questa dimensione umana, dalla tenerezza borghese e dall'idealismo romantico-liberale; come Kraus, Musil sarà un polemista isolato e solitario, sradicato dal vecchio mondo e incapace di inserirsi in una nuova visione storica: del resto analoga nei due scrittori austriaci è la funzione e l'efficacia dell'ironia, e altresì il limite di questa: gelido bisturi delle finzioni umane e delle censure psicologiche, lucida arma della verità ma soltanto demolitrice, insufficiente a produrre un nuovo tipo di umanità, a ricostruire un equilibrio dalle macerie della «bancarotta dei valori». Il parallelo tra Kraus e Musil non può comunque esser spinto al di là di queste analogie. Troppe erano le diversità dei due temperamenti, e del resto Musil detestava il bizzarro aforista. Si tratta dunque non di un'affinità psicologica, ma di caratteristiche comuni che derivano da un'analoga esperienza sociale, da un comune sfondo storico.

Col suo quadro della fine austriaca, la gigantesca commedia *Die letzten Tage der Menschheit* ⁷²³, Kraus capovolge completamente l'immagine familiare dell'impero asburgico. In questa composita e barocca «rivista» ⁷²⁴, come l'ha chiamata Chiarini, di ottocento pagine, personaggi e cose dell'Austria sfilano come in un grottesco balletto, s'avviano in un'orgiastica confusione verso l'apocalissi. L'ottusa propaganda nazionalistica, le ipocrite finzioni della classe dirigente e il bestiale fanatismo patriottardo, la fatuità degli intellettuali e la stupidaggine dei funzionari: tutta la società asburgica vive in questa opera le sue ultime ebbre ore. «Le gesta inverosimili che qui saranno riferite sono realmente avvenute; io ho descritto soltanto ciò che succedeva,... le invenzioni più stridenti sono citazioni...» ⁷²⁵ scriveva Kraus nel prologo, e si tratta infatti di un'immensa, continua citazione di tutti i luoghi comuni, di tutte le frasi fatte del mondo viennese, deformate in un delirio senza senso, come parole meccaniche di marionette. Hofmannsthal scrive eleganti lettere in un ufficio militare di sussistenza, il poeta tirolese Ganghofer s'ingozza di cibo deliziando Francesco Giuseppe con le sue stupide frasi in dialetto; una donna coi baffi vien malmenata dal popolo perché ritenuta una spia, un

uomo travestito da donna o una donna travestita da uomo; il vecchio imperatore compare sulla scena danzando un grottesco balletto e recitando una filastrocca intessuta di tutte le sue celebri frasi, e finisce ogni strofa con una pagliaccesca piroetta ripetendo «Es bleibt mir nichts erspart». E alla fine non rimane che il gigantesco cimitero dei campi di battaglia, ove i corvi, in una stupenda ballata di sapore brechtiano, divorano i generali:

Immer waren unsre Nahrung
die hier, die um Ehre starben.
Aber eine Herzenspaarung
macht, dass Raben nimmer darben.
.....
Waren Generale Raben,
schnarrts von Phrasen dort im Saale.
Draussen sind sie unbegraben,
da sind Raben Generale! [726](#)

Come il mito dei «miei popoli» s'infrange nell'ironica imbecillità di un ufficiale prussiano che non si raccapezza fra le nazionalità austriache, così ogni altra illusione absburgica s'infrange nel ridicolo e nell'assurdo. Questa apocalissi abbraccia non solo l'Austria, ma tutta la *Kultur* tedesca: «La civiltà tedesca, – dice il Nörgler [727](#), attraverso il quale parla Kraus, – non è qualcosa di sostanziale, ma un ornamento col quale il popolo dei giudici e dei boia abbellisce la propria vacuità» [728](#). Anticipando le parodie goethiane di Brecht, egli si diverte, con acre rancore verso il tradizionale bagaglio letterario borghese, a comporre numerose ironiche varianti in chiave sciovinista sul testo di *Über allen Gipfel ist Ruh*. Kraus aveva capito a fondo il vuoto spirituale che si celava nel mondo guglielmino e francogiuseppino, e lo registra nei suoi aspetti linguistici, nello stile in cui quel mondo s'esprimeva e cercava di mimetizzarsi. Più tardi coglierà, sempre attraverso la rivelatrice analisi del linguaggio, l'incombente follia del nazismo [729](#).

Comunque tale condanna del sistema absburgico e in generale della civiltà tedesca nasce non da una visione progressista, ma «da un senso direi quasi naturale di conservatorismo aristocratico, “restaurazionale”» [730](#). In realtà Kraus era un gran reazionario [731](#), la cui polemica si fondava non sull'intuizione di una società futura, ma su una vecchia, classica misura umana, su di un umanesimo tramontato. Egualmente reazionario è il suo rancore contro la «giudaico-capitalistica distruzione del mondo» [732](#): una polemica contro il capitalismo che si basa in fondo su nostalgie

conservatrici, sul vagheggiamento di un'antica dimensione sociale, e che si tinge di un notevole antisemitismo. Sebbene occorra distinguere la posizione dell'ebreo Kraus dal razzismo – la sua opposizione all'hitlerismo è in tal caso significativa –, non si può non avvertire il carattere reazionario della sua polemica anticapitalistica, e della sua messianica attesa di una salvezza che sarebbe dovuta venire dall'oriente, dalla Russia. Anche il risentimento anticapitalistico e socialistoide di Musil avrà quest'impronta astratta e conservatrice. Questi limiti non autorizzano comunque a sottovalutare la grande funzione morale avuta da Kraus. In un suo acuto saggio, che analizza in particolare la problematica linguistica dello scrittore viennese, Cesare Cases ha opportunamente sottolineato la differenza fra il «ritorno all'antico» vagheggiato da Kraus e le aspirazioni, apparentemente consimili, dei molti pensatori reazionari tedeschi, «da cui peraltro Kraus diverge totalmente perché l'“Ursprung” non ha per lui carattere irrazionalistico, non si situa quindi in un remoto passato antelucano alla Klages o alla Heidegger, ma significa la pienezza dell'uomo nell'armonia di ragione e istinto» ⁷³³.

Ma in un certo senso anche Kraus, con tutta la sua lucidità, rimase tagliato fuori dall'attiva partecipazione alla storia, come gli altri. E il fatto che egli vide il crollo dell'Austria come un'apocalissi, come gli ultimi giorni dell'umanità, soltanto come un crollo dunque e non come inizio di nuova storia, indica quanto anch'egli fosse intimamente legato, senza saperlo, a quella vecchia ordinata civiltà mitteleuropea.

⁵⁴⁶ Riportato da Ernst Decsey; cit. in H. E. JAKOB, *op. cit.*, p. 237.

⁵⁴⁷ «Proprio nulla mi è risparmiato».

⁵⁴⁸ H. VON HOFMANNSTHAL, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, 1916, *Prosa III*, Frankfurt am Main 1952, p. 333, trad. it. di L. Traverso; ID., *Viaggi e saggi*, Firenze 1958, p. 237.

⁵⁴⁹ Lett. «compromesso», «pareggio»; è il termine che indica la formazione della monarchia austro-ungarica nel 1867.

⁵⁵⁰ K. KRAUS, *Die letzten Tage der Menschheit*, vol. V delle opere di K. Kraus a cura di Heinrich Fischer, München 1957, p. 9.

⁵⁵¹ Cit. in H. E. JAKOB, *op. cit.*, p. 193; il libretto è di Haffner e Genée, tratto da un testo francese di Meilhac e Halévy, i librettisti di Offenbach.

⁵⁵² *Fledermaus* cit. in H. E. JAKOB, *op. cit.*, p. 196 (*Flieht auch manche Illusion...*)

⁵⁵³ «Caducità»; cfr. di Hofmannsthal le *Terzinen über Vergänglichkeit* (1894).

⁵⁵⁴ Protagonista femminile del *Rosenkavalier* (1911).

⁵⁵⁵ Dall'operetta *Boccaccio* di Franz Suppé, cit. in H. E. JAKOB, *op. cit.*, p. 181. Suppé è un po' il padre dell'operetta viennese, e tra il 1860 e il 1870 ne compone alcune che ricalcano il carattere di J. Offenbach imprimendovi una patina locale, profondamente viennese. «Se ho il tuo amore, non m'occorre la tua fedeltà».

⁵⁵⁶ Anche per quanto riguarda l'architettura si può parlare, a proposito del cosiddetto stile *Ringstrasse* eclettico e storicizzante, di un gusto della maschera e della dissimulazione. L'architetto Gottfried Semper diceva che ogni cosa doveva portare la maschera e celarsi, e lo stile composito dei suoi edifici conferma la riviviscenza del barocco. Il Parlamento greco di Hansen, il municipio gotico e i due musei imperiali in stile neorinascimentale di Hasenauer son l'espressione di un'epoca pesante e avida di benessere, che si pavoneggia di costruzioni monumentali (prima fra tutte la *Hofoper* di Siccardsburg e Van der Null) e non si dà uno stile proprio, ma si cela in un'ibrida composizione di diverse forme del passato.

⁵⁵⁷ Cfr. il cit. *Karneval in Rom, Die lustigen Weiber von Wien e Cagliostro in Wien* (1875) con il loro colore viennese e, per quanto riguarda l'ultima, la figura barocca e rococò dell'avventuriero, che tornerà in Hofmannsthal. (*Der Abenteurer und die Sängerin* [1899]). D'ambiente italiano sono *Der lustige Krieg* (1881) e *Die Nacht in Venedig* (1883); italiano-spagnolo è il clima di *Das Spitzentuch der Königin* (1880).

⁵⁵⁸ Già i titoli delle più note operette suggeriscono motivi e figure di questo mondo in maschera: la *Zigeunerliebe* di Lehár e la *Czardafürstin* di Kálmán che celebrano tzigani e folclore ungherese, evocati nei quadri della puszta di August von Petterkofen; il *Walzertraum* (1907) di Oscar Straus, celebrazione delle capacità seduttrici del tenente austriaco; il *Fideler Bauer* di Leo Fall ecc.

⁵⁵⁹ E. ROCCA, *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*, Firenze 1950, p. 36. Sul nostro tema, cfr. tutto il capitolo *Crepuscolo lirico di un impero* di questo libro.

⁵⁶⁰ Cfr. G. GETTO, *La polemica sul barocco*, in *Letteratura e critica nel tempo*, Milano 1954, in particolare pp. 182-85.

⁵⁶¹ L. MITTNER, *La letteratura tedesca del Novecento*, in *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino 1960, p. 178. Tutto il capitolo *L'Austria nella letteratura della crisi. Il primo Rilke. Trakl* del libro è fondamentale per la comprensione della «décadence» austriaca.

⁵⁶² «Putredine che scivola per la decrepita stanza; | ombre su gialli tappeti; in bui specchi s'incurva | la tristezza d'avorio delle nostre mani. | Brune perle scorrono per le dita morte». *Amen*, dalla raccolta *Im Dorf*, in G. T., *Die Dichtungen*, a cura di W. Schneditz, Salzburg 1930, p. 78; versione it. di L. Traverso in G. T., *Poesie*, introduzione di R. Paoli e trad. di L. Traverso, Milano 1949, p. 61).

⁵⁶³ Cfr. rispettivamente le composizioni *Afra* (in *Herbst des Einsamen*), *O des verfluchtes Geschlechts* (*Traum und Umnachtung*), *Abendland* (*Gesang des Abgeschiedenen*), *Hellbrunn* (*Offenbarung und Untergang*), *Der Abend* (*Gesang des Abgeschiedenen*).

⁵⁶⁴ R. Paoli, nell'introduzione a *Poesie* cit., ha sottolineato l'importanza, nella lirica di Trakl, di termini come *Verwesung*, *Verfall* e di tutte le parole con la preposizione *ver*, che allude a distruzione

e corrompimento.

⁵⁶⁵ «Oh com'è vecchia la nostra stirpe [...]. Sul canterano odorano mele. La nonna accende candele d'oro [...]. Sommessi risuonano i nostri passi nell'antico parco sotto alberi alti». (*Unterwegs*, in *Sebastian im Traum*, in *op. cit.*, p. 100, trad. cit. di L. Traverso, p. 85).

⁵⁶⁶ *Gesang zur Nacht*.

⁵⁶⁷ Cfr. W. MEYKNECHT, *Das Bild des Menschen bei Georg Trakl*, Diss., Münster 1935, e R. PAOLI, *op. cit.*

⁵⁶⁸ Cfr. le liriche dedicate alle figure di Elis e Helian.

⁵⁶⁹ «Voi grandi città | innalzate di pietra | sulla pianura! | [...] Voi popoli morenti! | Pallida onda | che si rompe alla spiaggia della notte, | cadenti stelle!» (*Abendland*, in *Gesang des Abgeschiedenen* cit., p. 170, trad. cit. di L. Traverso, p. 157).

⁵⁷⁰ L. MITTNER, *op. cit.*, p. 177.

⁵⁷¹ Il libro dello Herzl che diede avvio al movimento sionista, *Der Judenstaat*, è del 1896. Due anni dopo Karl Kraus risponderà con *Eine Krone für Zion*; importanti nella pubblicistica dedicata al problema ebraico alcune opere di Hermann Bahr, da *Der Antisemitismus* (1894) a *Die Rotte Korahs* (1918).

⁵⁷² Rilke, Kafka e Musil, vissuto in giovinezza in Brünn.

⁵⁷³ L. MITTNER, *op. cit.*, pp. 177-78.

⁵⁷⁴ Lettera da Parigi dell'11 gennaio 1914; R. M. RILKE, *Briefe*, 2 voll. a cura di Karl Altheim, Wiesbaden 1930, vol. I, pp. 472-73. Tratta in particolare della crisi linguistica tedesca in Cecoslovacchia.

⁵⁷⁵ Fa parte degli *Erste Gedichte*.

⁵⁷⁶ Comprendono le raccolte *Nella vita* (1898), *Due racconti di Praga* (1899), *Gli ultimi* (1902), *Racconti brevi* (1896-1903); trad. it. di Giorgio Zampa, in *Racconti giovanili*, Milano 1950.

⁵⁷⁷ *I fratelli*, in *Due racconti di Praga* cit., p. 147.

⁵⁷⁸ *Volksweise*.

⁵⁷⁹ Titolo di una novella dei *Racconti brevi*.

⁵⁸⁰ *La festa di famiglia*, in *Nella vita*.

⁵⁸¹ Trad. cit., di G. Zampa, p. 134.

⁵⁸² *I fratelli*.

⁵⁸³ *Erste Gedichte* (1895-97), *Die Frühen Gedichte* (1897-99), *Das Buch der Bilder* (1902).

⁵⁸⁴ Cfr. le liriche: *Das sind die Garten, an die ich glaube*, ecc.

⁵⁸⁵ Cfr. *Der Abend kommt von weit gegangen*, ecc.

⁵⁸⁶ Cfr. *Kindheit*.

⁵⁸⁷ Cfr. *Auch du hast es einmal erlebt, ich weiss*, R. M. RILKE, *Sämtliche Werke*, a cura di E. Zinn, vol. I, Wiesbaden 1955, p. 197.

⁵⁸⁸ Cfr. *Ich bin zu Haus zwischen Tag und Traum, Abendläuten; Aus den Bergen hallt es*.

⁵⁸⁹ *Der letzte*, in *Das Buch der Bilder*; S. W. cit., vol. I, pp. 395-96 «Ma pure, l'Erede io mi sento | di qualcosa che l'oggi trascende; | Con tre rami fiori la mia gente | per sette manieri silvani | E fu stanca, assai presto, del vecchio blasone | Piegò sotto il peso degli anni | L'Antico retaggio degli avi, | tutto ciò ch'io conquisto e gli apporto, | sono ormai senza patria, nel mondo [...] | Tutto ciò ch'io proseguo nel mondo, | sempre più, nel più folto, | sprofonda | sopra il labile effimero gioco | di un'onda |» (Trad. di V. Errante, in R. M. RILKE, *Liriche scelte e tradotte da V. Errante*, Firenze 1947, pp. 101-2).

In tema absburgico, è da ricordare la suggestiva evocazione del mondo imperiale medievale in *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1906): «Da sind sie alle einander nach, diese Herren, die aus Frankreich kommen und aus Burgund, aus den Niederlanden, aus Kärntens Tälern, von den böhmischen Burgen und vom Kaiser Leopold. Denn was der Eine erzählt, das haben auch sie erfahren und gerade so. Als ob es nur eine Mutter gäbe...» (*op. cit.*, vol. I, p. 257).

⁵⁹⁰ «Chi parla di vittoria? Uscirne è tutto»; cit. in W. BIETAK, *Das Lebensgefühl* cit., p. 254.

⁵⁹¹ G. LUKÁCS, *La distruzione della ragione*, trad. it. di E. Arnaud, Torino 1959.

⁵⁹² Trad. it. di Anita Rho, *I turbamenti del giovane Törless*, Torino 1959.

⁵⁹³ MUSIL, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁹⁴ A proposito di un'influenza del sistema burocratico austroungarico su alcune pagine del *Processo*, influenza rilevata da T. Mann e da Lukács, cfr. L. MITTNER, *op. cit.*, p. 281, che la rifiuta. Certo non bisogna sforzare la mano, ma forse nella snervante alternativa di speranze e ripulse del *Processo* e più ancora nel *Castello* si può cogliere una tragica ironia della pedanteria burocratica.

⁵⁹⁵ Cfr. *Die Verwandlung*.

⁵⁹⁶ Cfr. *Gespräch mit dem Betrunkenen*; F. KAFKA, *Erzählungen*, a cura di M. Brod, New York 1946, p. 18. Sull'aspetto sociologico dell'opera di Kafka e i suoi legami con l'ambiente ebraico austriaco, cfr. G. BAIONI, *Franz Kafka. Romanzo e parabola*, Milano 1963.

⁵⁹⁷ Cfr. le antologie di JÖRG MAUTHE, *Wiener Meister - Feuilletons*, Wien 1946 e di PAUL VON ZSOLNAY, *Wiener Cocktail*, Hamburg-Wien 1960, e cfr. anche V. CHIAVACCI, *Aus Alt- und Neuwien. Franz Joseph I und seine Zeit*, a cura di J. Schitzer, Wien-München 1898.

⁵⁹⁸ H. BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit*, in *Dichten und Erkennen*, Essays, vol. I, a cura di H. Arendt, Zürich 1955, p. 66; Vienna vi è detta «Zentrum des europäischen Vakuums» (p. 83).

⁵⁹⁹ «Un-stil», *Ibid.*, 43.

⁶⁰⁰ Cfr. per esempio P. ALTENBERG, *Gedichte an Ljuba*, in *Wie ich es sehe*, 1896.

⁶⁰¹ D. SPITZER, *Eine Elegie*, in «Neue Freie Presse», 20 maggio 1880; ora in J. MAUTHE, *op. cit.*

⁶⁰² H. WEIGEL, *O du mein Österreich*, Stuttgart 1956, p. 15.

⁶⁰³ È una gustosa presa in giro dell'indolenza austriaca: l'autore immagina che la «Frankfurter Zeitung» gli abbia chiesto un saggio, appunto, sull'anima austriaca; egli risponde chiedendo pignole precisazioni, poi cercando di rifiutare; poi gira l'incarico ad altri scrittori viennesi che a loro volta giocano a scaricabarile, sempre con compitissime e deferenti lettere, sicché «l'anima austriaca» risulta alla fine illustrata semplicemente da questo forbito, complimentoso scambio di lettere. (Ora in *Kaffeehaus, Literarische Spezialitäten und amouröse Gusto-Stückln aus Wien*, scelta e nota conclusiva di L. Plakolb, München 1959, pp. 28-35). Forse la battuta migliore è quella di uno degli interpellati, Sassmann: «über Österreich zu schreiben ist schwer. Was wird das Ausland dazu sagen?» (p. 31).

⁶⁰⁴ ALFRED POLGAR, *Theorie des «Café Central»*, ora in *Kaffeehaus* cit., pp. 6-7. Di Polgar, uno dei più sapidi scrittori di questo genere, è celebre questo aforismo da caffè: «Seit zehn Jahren sitzen die zwei, jeden Tag stundenlang, ganz allein im Kaffeehaus. Das ist eine gute Ehe! Nein, das ist ein gutes Kaffeehaus» (*Kaffeehaus* cit., p. 63).

⁶⁰⁵ Cfr. P. ALTENBERG, *Kaffeehaus* cit.

⁶⁰⁶ Cfr. Fritz Stüber-Gunther (1872-1922), il narratore di Vienna e del «Wiener-Alltag», in particolare nei romanzi *Schwiegersöhne* (1909), *Der Schönheitspreis* (1912), *Rappelkopf* (1921) (il romanzo della vita di Raimund).

⁶⁰⁷ Scrisse parecchi libri, sempre su questo tono.

⁶⁰⁸ *Selbstbiographie*, nella raccolta *Was der Tag mir zuträgt*; cit. in P. ALTENBERG, *Reporter der Seele*, a cura di Gunther Martin, Graz-Wien 1960, p. 47.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁶¹⁰ «Oh Fraue, nicht was du bist, bist du! | Das bist du, was wir von dir träumen!» (*Nichts Neues*, in P. ALTENBERG, *Neues Altes*, Berlin 1911, p. 185).

⁶¹¹ *Sehnsucht*, in *Wie ich es sehe*; P. ALTENBERG, *Reporter der Seele* cit., p. 29.

⁶¹² *Kusine*, in *Semmering* 1912 (1913).

⁶¹³ *Vöslau*, in *Neues Altes* cit., p. 102.

⁶¹⁴ *Erste Liebe*, in *Mein Lebensabend* (1919).

⁶¹⁵ L. PLAKOLB, *Kaffeehaus* cit., p. 77.

⁶¹⁶ *Saar, poet of a declining age*, di E. PICK, in *German Life and Letters* (1950-51).

⁶¹⁷ Cfr. E. SCHADAUER, *op. cit.* Saar poeta «der absterbenden Monarchie», p. 114.

⁶¹⁸ Titolo complessivo dei racconti; varie edizioni, singole e complete; il titolo compare la prima volta nel 1877, l'ultima nel 1904; ora in F. VON SAAR, *Das erzählerische Werk*, 3 voll., a cura di J. F. Fuchs, con uno studio di A. Bettelheim, Wien 1959.

⁶¹⁹ E. SOUKOUP (*Die Darstellung der Wirklichkeiten in F.v. Saar «Novellen aus Österreich»*, tesi, Wien 1946) afferma che il pessimismo di Saar altera in senso negativo la rappresentazione della realtà; ma quel che interessa è appunto questa alterazione, e i motivi umani e storici che ne sono la causa.

⁶²⁰ Lettera dell'8 febbraio 1889 da Blansko alla principessa Hohenlohe; cit. in E. SCHADAUER, *tesi cit.*, p. 3.

⁶²¹ Cfr. rispettivamente le novelle *Requiem der Liebe*, *Die Troglodytin*, *Geschichte eines Wiener Kindes*, *Ginevra*, *Schloss Kostenitz* (1897, 1889, 1892, 1892, 1892).

⁶²² Cfr. S. HELLER, *Ein Ausreisser aus dem Lager Schopenhauers*, *Literatur-Blatt, Wochenschrift für das geistige Leben der Gegenwart*, a cura di A. Edlinger, vol. III, Wien-Leipzig 1879.

⁶²³ Cfr. *Innocens*, *Das Haps Reichegg*, *Schloss Kostenitz*, *Requiem der Liebe* (1871, 1877).

⁶²⁴ Cfr. J. GASSNER, *Das Bild Österreichs bei Ferdinand von Saar*, tesi, Innsbruck 1848.

⁶²⁵ *Das erzählerische Werk* cit., vol. I, p. 78 (*Marianne* è del 1873).

⁶²⁶ Cfr. *Leutnant Burda*, *Das Haus Reichegg*, *Ninon*, *Requiem der Liebe*. Il tema dell'amore ingannato e umiliato compare anche nel poemetto *Die Pincelliade*, ambientato in una vecchia caserma austriaca (*Leutnant Burda* [1889], *Ninon* [1897], *Die Pincelliade* [1897]).

⁶²⁷ *Das Haus Reichegg* cit., vol. I.

⁶²⁸ *Das erzählerische Werk* cit., vol. I, p. 234.

⁶²⁹ *Schloss Kostenitz*.

⁶³⁰ *Op. cit.*, vol. I, p. 218.

⁶³¹ *Schloss Kostenitz* cit., vol. II, p. 227.

⁶³² *Beamten-Adel*. La sua famiglia aveva ricevuto il predicato nobiliare di recente, nel 1793. Per lunghi anni Saar fece il soldato, e probabilmente anche l'esperienza delle lontane guarnigioni si tradusse, liricamente, in un melanconico presagio di tramonto, così come accade del resto per molti ricordi militari dell'epoca, da quelli di K. F. V. TORRESANI (*Schwarzgelbe Reitergeschickten* 1889, *Aus der schönen Leutnantszeit* 1889) a quelli di A. BYN (*Österreichische Garnisonen* 1863). E presagio della fine spira anche dall'opera *Siegelringe* (1874) di F. KÜRENBERGER.

⁶³³ *Die Familie Worel* (1906).

⁶³⁴ *Herr Fridolin und sein Glück* (1897).

⁶³⁵ *Dissonanzen* (1901).

⁶³⁶ *Geschichte eines Wiener Kindes*.

⁶³⁷ *Seligmann Hirsch* (1889).

⁶³⁸ *Zwölf aus der Steiermark*, Leipzig 1913, p. 311.

⁶³⁹ *Schloss Kostenitz* cit., p. 228.

⁶⁴⁰ P. Chiarini, introduzione a A. SCHNITZLER, *Girotondo e altre commedie*, a cura di P. Chiarini, Torino 1959, p. 5.

⁶⁴¹ Trad. cit., di P. Chiarini, p. 37.

⁶⁴² Trad. e op. cit., p. 48.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁴⁷ Ebbe certo uno sguardo acuto anche per i problemi della sua società: notevole comprensione del problema ebraico mostrano il lavoro teatrale *Professor Bernhardt* (1912) e il romanzo *Der Weg*

ins Freie (1908) fautore del movimento sionista dello Herzl, mentre interessante dal punto di vista sociale è il dramma *Das Vermächtnis* (1898). Ma la capacità fantastica di Schnitzler poeta resta legata alla rappresentazione del gaio e stanco mondo gaudente fin de siècle, e proprio questa direzione della sua disponibilità poetica sottolinea il suo inserimento, anche se critico, nella letteratura del «mito».

⁶⁴⁸ H. VON HOFMANNSTHAL, *Prolog zu dem Buch «Anatol»*, 1892.

⁶⁴⁹ ID., *Gesammelte Werke, Gedichte und Lyrische Dramen*, a cura di H. Steiner, Frankfurt am Main 1952, pp. 43-45. «Acque verdi, brune, quiete, cinte di marmo bianco e liscio, e dove si specchiano le ninfe giocano pesci d'oro, d'argento [...] la commedia dell'anima nostra, l'oggi e l'ieri del nostro sentimento, la bella formola di cose cattive, parole levigate, immagini dipinte...» (trad. di E. Pocar, in introduzione a H. VON HOFMANNSTHAL, *Piccoli drammi*, Milano s. d., p. 16).

⁶⁵⁰ *Komtesse Mizzi*.

⁶⁵¹ *Die Gefährtin* (1898).

⁶⁵² *Der einsame Weg* (1903).

⁶⁵³ *Der grüne Kakadu* (1899). Questa visione e questo significato dell'adulterio compaiono in *Paracelsus* (1899), storia di un uomo che dopo la morte della moglie si accorge d'esser stato tradito e smarrisce il senso della stabilità delle cose, cadendo in una calderoniana, grillparzeriana e hofmannsthaliana confusione di vita e sogno.

⁶⁵⁴ *Liebelei* (1894).

⁶⁵⁵ *Therese* (1928).

⁶⁵⁶ *Der einsame Weg*.

⁶⁵⁷ Cfr. *Ringelspiel* (1906), *Das Konzert* (1909).

⁶⁵⁸ Trad. cit., di Paolo Chiarini, p. 459.

⁶⁵⁹ *Der Puppenspieler* (1902).

⁶⁶⁰ Caduta del ministero Auersperg, sopraffatto dai cattolici sia tedeschi che d'altre nazionalità. Con l'appoggio degli altri liberali, i tedeschi avevano avuto i due terzi dei seggi alle elezioni del 1873.

⁶⁶¹ H. BAHR, *Austriaca*, Berlin 1911, p. 9.

⁶⁶² «Brave persone bisognose di riposo»; *ibid.*, p. 16. Il partito liberale era stato esauto esautorato dal trasformismo parlamentare del ministero Taaffe (1879-93) che, per attuare la politica balcanica, annientò la reale efficacia dei partiti invischiandoli in sterili lotte parlamentari, accortamente provocate.

⁶⁶³ Lett. «merciaio», «bottegaio»: è la tipica figura dell'elettore cristiano-sociale.

⁶⁶⁴ Cfr. l'esempio del 21 marzo 1911, allorché i socialisti tedeschi non appoggiano l'opposizione del deputato ceco Nemec al progetto del gabinetto Bierneth di stanziare un prestito per le spese di guerra: al solito, passato il progetto governativo, l'«Arbeiter Zeitung» si scagliò veemente contro il medesimo, per soddisfare i suoi lettori. Si ricordi inoltre la campagna dell'«Arbeiter Zeitung» al tempo della guerra di Libia, allineata con la stampa clericale e imperialista. Episodi del genere si contano a decine e indicano la mediocrità e il moderatismo della socialdemocrazia austriaca. Del resto buona parte della letteratura d'ispirazione socialista mostra quanto annacquato sentimentalismo umanitario anziché concreta visione progressista vi fosse nella sinistra austriaca: basti pensare ad autori come Scheu, Stern, Petzold, volti a predicare ideali di povertà francescana o un vago umanesimo antimodernista e anticiviltà tecnologica. Con tutto ciò il socialismo diede origine a un

vivo fermento culturale, dalle molte riviste («Volksstimme», «Volkswille», «Gleichheit», ecc.) alla tetralogia *Ein Volk an der Arbeit* di Emil Erti: quattro romanzi che abbracciano un secolo di storia austriaca e lo illuminano da un nuovo punto di vista, fuori dagli schemi «absburgici».

⁶⁶⁵ Cit. in V. GAYDA, *La crisi di un Impero*, Torino 1913, p. 426. Cfr. anche A. DUDAN, *La Monarchia degli Absburgo*, Roma 1914.

⁶⁶⁶ Come accadde fra i metallurgici di Prerau.

⁶⁶⁷ Il dissidio nazionalistico in campo socialista, vasto soprattutto tra cechi e tedeschi, si ripercuote nei rapporti fra tutti i popoli dell'impero: cfr. per esempio l'autonomismo del leader polacco Daszynski o del ruteno Hanckewycz. Per dar un'idea della violenza di tali rancori, basta ricordare che le gazzette dei socialisti separatisti cechi (il «Rovnost», il «Delnické Listy») arrivavano a espressione di acceso antisemitismo. Questi limiti non devono d'altronde offuscare i lati positivi dell'austromarxismo, quali un riformismo talora assai concreto e l'apprezzabile tentativo di inserire le masse nel sistema parlamentare e legalitario, superando ogni anarchismo. Anche la socialdemocrazia riflette dunque la perenne dissonanza austriaca fra efficienza burocratica e civiltà di costume da un lato e debolezza politica dall'altro. E comunque, nonostante il suo peso numerico, la socialdemocrazia non seppe proporsi come classe dirigente.

⁶⁶⁸ CARL E. SCHORSKE, *Politics and the Psyche in «fin de siècle» Vienna: Schnitzler and Hofmannsthal*, in «The American Historical Review», vol. LXVI, n. 4, luglio 1961, pp. 930-46.

⁶⁶⁹ Gfr. *ibid.*, p. 937.

⁶⁷⁰ Cfr. C. E. SCHORSKE, *op. cit.*, p. 937.

⁶⁷¹ *Der einsame Weg*.

⁶⁷² *Fuga nelle tenebre* (1931). Non si vuol certo negare validità poetica all'opera schnitzleriana composta dopo il 1918, che comprende tra altro il capolavoro *Fräulein Else* (1925) ma semplicemente sottolinearne l'appartenenza a un dato clima spirituale. Schnitzler sentì il crollo del mondo absburgico, e la sua opera posteriore a questo ne risente e ritrae il disorientamento, senza veramente superare la visuale e la mentalità della civiltà austroungarica.

⁶⁷³ «Dimentica ciò che non puoi comprendere, ciò che fu: lo Ieri mente e solo l'Oggi è vero». (H. VON HOFMANNSTHAL, *Gesammelte Werke*, hrg. v. H. Steiner, Frankfurt am Main - Stockholm; *Gedichte - Lyrische Dramen*, Stockholm 1946, p. 149).

⁶⁷⁴ *Manche freilich müssen drunten sterben*, *Gedichte* cit., p. 19, trad. it. di L. Traverso, in H. VON HOFMANNSTHAL, *Liriche e drammi*, Firenze 1942, p. 47 (1895?).

⁶⁷⁵ *Terzinen über Vergänglichkeit*, *Gedichte* cit., p. 18; trad. cit. di L. Traverso, p. 43 (1894).

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁷⁷ *Der Tor und der Tod*, trad. it. di G. Pintor, in *Teatro tedesco*, a cura di G. Pintor e L. Vincenti, Milano 1946, p. 984.

⁶⁷⁸ *Terzinen über Vergänglichkeit*.

⁶⁷⁹ *Erlebnis* (1892).

⁶⁸⁰ Cfr. L'oriente dei racconti *Das Märchen der 672 Nacht* (1895), *Der goldene Apfel*; del dramma *Die Hochzeit der Sobeide* (1899); Venezia compare spessissimo, come sfondo e motivo: *Der Abenteuerer und die Sängerin* (1899), *Christinas Heimreise* (1910), ecc.; cfr. il mondo sotterraneo di *Das Bergwerk zu Falun* (1900) e quello fantastico di *Die Frau ohne Schatten* (1913-19); la Vienna del *Rosenkavalier* (1911), *Arabella* (1933; la data si riferisce alla prima esecuzione

dell'opera, musicata da R. Strauss; Hofmannsthal compose il libretto negli ultimi anni della sua vita, derivandolo dalla sua novella *Lucidor* del 1910), ecc.; l'immaginario e fiabesco regno di Polonia di *Der Turm* (1923), ecc.

⁶⁸¹ «Tre cose sono una sola: un uomo, una cosa, un sogno» (*Terzinen über Vergänglichkeit*, in *Gedichte* cit., p. 18).

⁶⁸² *Das Märchen der 672 Nacht*.

⁶⁸³ *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (1900).

⁶⁸⁴ Sulla fedeltà cfr. L. Traverso, prefazione a H. VON HOFMANNSTHAL, *Liriche e drammi* cit.

⁶⁸⁵ *Ein Brief* (1902).

⁶⁸⁶ Trad. di L. Traverso, in H. VON HOFMANNSTHAL, *Viaggi e saggi*, Firenze 1958.

⁶⁸⁷ Lettera a R. Strauss, cit. in *Rodauner Nachträge*, Zürich 1918, vol. III, p. 75.

⁶⁸⁸ Cfr. a questo proposito L. TRAVERSO, op. cit., e CARL J. NAEF, *Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk*, Zürich-Leipzig, 1938.

⁶⁸⁹ L. TRAVERSO, op. cit., p. 33.

⁶⁹⁰ C. DU BOS, *Le legs de Hofmannsthal* cit. in A. PELLEGRINI, *Novecento tedesco*, Milano-Messina 1942, p. 35. Anche il Pellegrini sottolinea molto acutamente questo aspetto della personalità lirica di Hofmannsthal.

⁶⁹¹ Tenuto all'Università di Monaco il 10 gennaio 1927.

⁶⁹² Molto vicino a Hofmannsthal sotto questo profilo è Richard von Schaukal. Anch'egli professa un religioso culto della tradizione e degli avi e un'avversione al «plebeo dominio del positivismo» (R. VON SCHAUKAL, *Musik der ruhenden Welt*, a cura di W. Alt, Graz-Wien 1960, p. 23), e giunge, come Hofmannsthal, a un misticismo del silenzio, alla sfiducia nella parola.

⁶⁹³ Cfr. R. ALEWYN, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen 1958, p. 92.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁹⁵ Hofmannsthal aveva del sangue lombardo nelle vene, e sentiva fortemente, mitizzandola, quest'eredità latino-mediterranea.

⁶⁹⁶ Cfr. G. Torcellan, introduzione a G. ORTES, *Riflessioni di un filosofo americano*, a cura di G. Torcellan, Torino 1961, p. IX.

⁶⁹⁷ *Ad me ipsum*, pubblicato da H. STEINER, nella «Neue Rundschau», 65, 1954, p. 367.

⁶⁹⁸ R. ALEWYN, op. cit., p. 92.

⁶⁹⁹ *Arabella*.

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ *Der Unbestechliche* (1923).

⁷⁰² *Goethes west-östlicher Diwan* (1913).

⁷⁰³ Trad. di L. Traverso, H. VON HOFMANNSTHAL, *Viaggi e saggi* cit., p. 231.

⁷⁰⁴ «In Hofmannsthals Lustspielen tritt einmal das gesegnete Schöne der österreichischen Art und des österreichischen Erbes vor die Welt, Sinn für Gleichgewicht, Konvenienz im Höchsten und Diskretion» (E. HEDERER, *Hugo von Hofmannsthal*, Frankfurt am Main 1960, p. 179).

⁷⁰⁵ R. ALEWYN, op. cit., pp. 79-80.

⁷⁰⁶ «Attraverso i suoi campi viaggerà la carrozza, e attraverso le sue alte, tacite foreste – sí, fra queste è il suo posto, fra alte e tacite foreste –; e poi ci verranno incontro i suoi cavalieri ed egli dirà: – Questa è la vostra signora, che mi son presa nella città imperiale: ora ella non vi tornerà mai più e resterà con me, nelle mie foreste» (H. VON HOFMANNSTHAL, *G. W. cit.*, *Lustspiele IV*, Frankfurt am Main 1956, p. 77).

⁷⁰⁷ Due stesure, 1912 e 1916.

⁷⁰⁸ *G. W. cit.*, *Lustspiele II*, Frankfurt am Main 1954, p. 258.

⁷⁰⁹ 1903, 1911, 1922, 1925 (altra stesura 1927).

⁷¹⁰ R. CURTIUS, *Neue Rundschau* del novembre 1929, p. 655.

⁷¹¹ Prefazione di A. Grünberg a E. PIRCHAN, *Gustav Klimt*, Wien 1956, p. 7.

⁷¹² Cfr. rispettivamente i brani: *Antwort auf die «Neunte Canzone» Gabriele D'Annunzio* (1912), *Appell an die oberen Stände* (1914), *Prinz Eugen der edle Ritter* (1915), *Maria Theresia* (1917), *Geist der Karpathen* (1915), *Die Bejahung Österreichs* (1914).

⁷¹³ *Die Bejahung Österreichs*.

⁷¹⁴ *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* (1916).

⁷¹⁵ *Ibid.*, trad. da L. Traverso, *Viaggi e saggi cit.*, p. 248.

⁷¹⁶ *Wir Österreicher und Deutschland* (1915), in *G. W. cit.*, Prosa III, Frankfurt am Main 1952, p. 230.

⁷¹⁷ *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, trad. cit. di L. Traverso, p. 251.

⁷¹⁸ Cfr. per esempio *Wir Österreicher und Deutschland, Preusse und Österreicher* (1917), eccetera.

⁷¹⁹ *Die Österreichische Idee* (1917).

⁷²⁰ *Österreich im Spiegel seiner Dichtung cit.*, p. 252.

⁷²¹ L. GOLDMANN, *Un grand polémiste: Karl Kraus*, in *Recherches dialectiques*, Paris 1959, p. 229.

⁷²² La rivista che Kraus pubblicò a Vienna.

⁷²³ Scritta fra il 1917 e il 1919.

⁷²⁴ P. CHIARINI, *Le due apocalissi di Karl Kraus - Dalla Grande Guerra al Nazismo*, in *Romanticismo e Realismo nella letteratura tedesca*, Padova 1961, p. 183.

⁷²⁵ *Die letzten Tage der Menschheit*, vol. V delle opere di K. Kraus, a cura di H. Fischer, München 1957, p. 9; trad. it. di V. Pandolfi, in *Teatro espressionista tedesco*, Parma 1956, pp. 277-78.

⁷²⁶ KRAUS, *op. cit.*, p. 724: «Sempre erano nostro cibo costoro che morirono per l'onore; ma un'alleanza cordiale fa sí che i corvi non manchino mai di cibo. Se i generali erano corvi e gracchiavano le loro frasi nei saloni, ora giacciono insepolti all'aperto, e ora i corvi sono i generali!»

⁷²⁷ Lett, il «sosticcone», «che trova a ridere su tutto».

⁷²⁸ *Op. cit.*, p. 200.

⁷²⁹ *Die dritte Walpurgisnacht* (1933).

⁷³⁰ P. CHIARINI, *op. cit.*, p. 179.

⁷³¹ Basta pensare che, scusandosi col dire che appoggiava l'unica forza capace di opporsi al nazismo, approvò le feroci repressioni antioperaie del cancelliere Dollfuss, nel 1934. Su tale episodio cfr. L. GOLDMANN, *op. cit.*

⁷³² *Die letzten Tage der Menschheit* cit., p. 197.

⁷³³ C. CASES, *Karl Kraus: La parola e l'apocalissi*, nello «Spettatore italiano», anno IX, n. 9, settembre 1956, p. 395.

VI. Un mondo di ieri, un mito di oggi

1. *Il mito asburgico dopo la grande guerra.*

Se mito, come disse una volta Paul Valéry, è ciò che esiste soltanto nella parola, che non ha quindi una realtà oggettiva all'infuori del processo trasfigurante, si può parlare a maggior ragione e con maggior proprietà di mito asburgico in riferimento alla letteratura posteriore alla guerra mondiale, agli scrittori che hanno descritto il mondo austroungarico com'esso si presentava non più al loro sguardo, ma alla loro memoria e alla loro nostalgia. Poche compagini statali, poche civiltà hanno lasciato un ricordo così intenso e indelebile; e oggi, per le generazioni contemporanee, il fascino della vecchia Austria tanto finemente evocata da scrittori e poeti sembra essersi sostituito alla concreta immagine di quel mondo, sì che l'impero danubiano ormai è più quello di Werfel, di Roth o di Musil che quello del ministro Berchtold o di Tisza. Il mito asburgico, lungi dal morire con la fine dell'impero, sembra anzi avere iniziato con questa la sua più suggestiva e interessante stagione.

Le ragioni di questa straordinaria vitalità fantastica, di questa tenace sopravvivenza di un mito aulico e medievale che s'intreccia stranamente, senza dissolversi ma anzi definendosi meglio, alle più ardite innovazioni della tecnica letteraria e ai più sconcertanti e moderni procedimenti stilistici (si pensi solo a Musil) sono molteplici. Il motivo più evidente ed elementare, la nostalgia per un mondo dileguato insieme con la propria giovinezza e idealizzato nella memoria, non è certo la componente principale di questa presenza asburgica nella civiltà letteraria del Novecento, presenza anacronistica e insieme pungentemente attuale. Anzitutto bisogna tener conto di un fatto specificamente letterario: come s'è visto, nei decenni precedenti si era venuto formando un vero e proprio genere, un topos letterario che, se era sorto inizialmente sotto l'influenza di particolari cause storiche e sociologiche, aveva acquistato a un certo punto, sia grazie alla fantasia di notevolissimi scrittori che lo avevano alimentato sia grazie a un'automatica evoluzione stilistica, un'esistenza indipendente dalle ragioni prime del suo sorgere, e aveva continuato a vivere per conto

proprio. Tale filone letterario, che aveva dato vita a opere di indubbio valore poetico, s'era consolidato e aveva assunto le dimensioni di un importantissimo fenomeno culturale. Questa tradizione non appare affatto scossa dalla bufera della guerra, e sopravvive pressoché inalterata, come tema di ispirazione letteraria e insieme come atteggiamento stilistico, alla fine del mondo austroungarico. Pressoché inalterata, ma non del tutto: è ovvio infatti che essa perde completamente i tenui legami che prima aveva con la realtà, come dimostra il solo fatto di trasportare tale e quale, senza una minima evoluzione, l'idealizzazione del mondo absburgico in un'epoca affatto diversa. Come s'è detto, il mito sopravvive alla sua funzione: e non soltanto, come sarebbe naturale, nella possente parola poetica di grandi scrittori, ma anche in tutta una serie di opere banali e in complesso insignificanti. Gli scrittori di piccola levatura, i romanzieri d'appendice continuano cioè a scrivere nel dopoguerra secondo i dettami della loro formazione, senza rinnovare la loro personalità umano-stilistica. A questo punto la tradizione letteraria consolidata s'incontra con un elemento commerciale, con delle ragioni di moda letteraria. L'evasione sentimentale, tanto cara al grosso pubblico dei lettori, indossa volentieri le vesti absburgiche: Vienna e i valzer, le uniformi degli ussari e le bellissime donne austro-slave dell'Europa orientale, le pazzie degli arciduchi e l'impeccabile stile dei camerieri diventano le immagini preferite dei sogni popolari. Forse perché il *Gemüt* viennese completa la gioia di vivere con una bonaria e gentile aria familiare; forse per il fascino che emana da una monarchia travolta e divenuta irreale come un paese delle favole. Anche il cinema s'incarica di diffondere le vecchie ricette idilliache e operettistiche, operando una «redditizia speculazione sulla nostalgia romantica» ⁷³⁴ che va da *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* a *Walzerkrieg*, da *Liebeswalzer* a *Walzerparadies*, e culmina con *Der Kongress tanzt* ⁷³⁵ di Erich Charrell, graziosa vicenda di una bella viennesina sullo sfondo del celebre congresso.

Il pubblico degli anni venti-trenta, degli anni folli, degli anni ruggenti, si bea e si oblia ancora volentieri con queste storie a tempo di valzer. Contemporaneamente l'arte e la letteratura frantumavano i legami con la tradizione precedente, ripudiando anche i valori più veri di quell'umanità di cui queste piccole cose leggere ripetevano soltanto l'aspetto superficiale e zuccherato. E contemporaneamente l'Europa precipitava verso la tragedia più rovinosa. Mentre lo squadrismo delle *Heimwehren* o le repressioni di Dollfuss insanguinavano Vienna, questa rimaneva la *Phäakenstadt* di

sempre, l'illusoria capitale di una vita felice. E nemmeno la seconda guerra mondiale cancellerà questa moda: le varie principesse Sissi, o il bonario pacioccone viennese che non manca mai nelle rievocazioni operettistiche, ridiranno l'incanto della Vienna di Francesco Giuseppe. Stranamente connessa a questo cliché, anche se ovviamente lontanissima per valore, procede la letteratura vera e propria, nella quale si perpetua con altrettanta costanza il tema absburgico. Il secondo dopoguerra ci ha dato, oltre alla «scoperta» di Musil, la narrativa di Doderer, permeata fin nelle più intime sfumature del vecchio patrimonio culturale austroungarico.

Un'altra ragione di questa sopravvivenza dei vecchi temi austroungarici potrebbe essere ricercata in una caratteristica più generale della letteratura austriaca contemporanea. È sintomatico che, grosso modo fra il venticinque e il quaranta, la lirica austriaca s'incentri intorno a temi allegorico-religiosi, a un vago misticismo della zolla e del mistero delle stagioni. *Sichel am Himmel* ⁷³⁶, *Wir Bauern* ⁷³⁷, *Die frohe Ernte* ⁷³⁸, *Das verzauberte Jahr* ⁷³⁹ si chiamano le raccolte poetiche di questi anni, che costituiscono una sorta di versione irrazionalistica e misticheggiante della letteratura strapaesana, un canto alle oscure forze della terra, al magico ritmo delle stagioni, al superiore e profondo mistero della vita agreste. Una nota irrazionale, quasi l'eco dei tanti «anni dell'anima» della poesia germanica, appesantisce questa evasione – perché vagheggiare un ritorno ai campi nella travagliata repubblica austriaca di Renner e di Seipel, di Dollfuss e di Seyss Inquart non era altro che una futile evasione. Parimenti imperturbabile, Max Mell rinverdisce i misteri medievali, le sacre rappresentazioni come *Apostelspiel* o *Nachfolge-Christi Spiel* (1923, 1927). E tuttavia da questo humus sorge per esempio la lirica di Josef Weinheber ⁷⁴⁰, probabilmente uno dei più alti risultati stilistici del Novecento europeo.

Le rievocazioni absburgiche più convenzionali potrebbero in una certa misura rientrare in questo ambito letterario più vasto. Ma a spiegare l'intramontabile e fascinosa persistenza degli scopettoni di Francesco Giuseppe non basta – anche restando sul piano delle considerazioni generali, estraendo momentaneamente dai singoli scrittori – un generico inquadramento letterario. Una struggente nostalgia anima anche le più lievi rievocazioni dell'impero absburgico, sollevandole quasi al di sopra della loro mediocrità. Perché, sotto la superficiale suggestione d'operetta che attira la fantasia verso i sorridenti ricordi absburgici, v'è anche una

componente piú profonda. L'austriaco mondo di ieri viene a simboleggiare tutta una scomparsa stagione della civiltà europea, la bella epoca di un Ottocento rispettabile, sentimentale e gaudente; nella malinconica gaiezza del valzer l'Europa rimpiange la sua perduta gioia di vivere, l'illusoria e festosa giovinezza d'anteguerra, i travolti miti di una dolce e cara felicità. Le rievocazioni dell'impero asburgico, o anche semplicemente i temi e i modi di quella civiltà che ritornano a vivere nella letteratura, rispondono soprattutto a questo bisogno, a questa nostalgia per la belle époque dei nonni, per l'aurea mediocritas dell'età liberale. Certo il tempo riveste sempre di una tenera magica patina le cose inghiottite dalla sua fuga, e v'è un eterno momento conservatore nella vita dello spirito, lo sguardo a ritroso, ai beni e ai sentimenti dell'ieri. Ma il mondo asburgico è divenuto, per la sensibilità europea, il simbolo stesso di questa amorosa e trasfigurante pietas del passato, ed è riuscito, forse come nessun'altra compagine storica recentemente scomparsa, a circonfondersi di un alone suggestivo. Forse perché quella «Stazione meteorologica per la fine del mondo» ⁷⁴¹ aveva riassunto in sé nella forma piú paradossale le contraddizioni e l'intima dialettica del breve splendore ottocentesco, ne aveva avvertito con piú sottile percezione i presagi di dissoluzione e aveva cercato di contenerli con una patetica difesa. Ravel poteva suonare, con la sua *Valse*, l'ufficio funebre alla vecchia Europa d'anteguerra, giocando su quell'ironica ambivalenza del valzer, simbolo di un'età lieta che egli trasformava nella triste elegia su quella stessa epoca. Così i giocondi e insieme malinconici valzer di Strauss ripetono alle generazioni dello sconvolto ventennio fra le due guerre una cara e perduta gioia di vivere.

I contrasti nazionali che s'inaspriscono con la scomparsa della compagine asburgica – e che scoppiano anzi fra le stesse truppe austro-ungariche immediatamente alla fine della guerra – rafforzano, ridandogli una sorta di attualità, il vecchio mito asburgico sovranazionale; anzi, man mano la situazione europea si va facendo piú torbida, s'accentuano il rimpianto e la nostalgica rievocazione dei vecchi tempi imperialregi. Le piú struggenti e appassionate descrizioni del mondo *k.u.k.* nascono infatti quando si va affermando o si è già affermato il nazismo, e sono dovute per lo piú a scrittori ebrei, come Werfel o Roth ⁷⁴².

Spontanea influenza di una tradizione già consolidata, evasione da un presente turbolento, personale rielaborazione e trasfigurazione del proprio passato, cioè sforzo di chiarificazione della propria condizione storica e

umana: da questo complesso intrecciarsi di motivi e ragioni prende le mosse l'ultima stagione del mito absburgico. Mito che si atteggia secondo una molteplice e varia tastiera, dall'esaltazione di Werfel alla pietà di Roth al sarcasmo demolitore di Musil; dalle minuziose analisi della società al rapido tratto di colore o al vago sfondo ambientale. Comunque, nonostante il punto di frattura della guerra e del crollo, la trasfigurazione del mondo austroungarico che prende vita nelle pagine di questi scrittori contemporanei, si riallaccia direttamente a tutta la precedente tradizione absburgica. Magari ironicamente capovolta, l'Austria *k.u.k.* di Musil ha ancora molti tratti di quella di Grillparzer e di Hofmannsthal. Il filtro della memoria e della nostalgia opera una sapiente angolazione prospettica, rendendo più intima e sottile, e soprattutto più libera da circostanze esterne, la visione. E certo questa postuma vita dell'impero è quella più ricca di fascino e di poesia, di felici intuizioni illuminanti la sua concreta realtà e di favolosa alterazione della medesima; è quella più avvolta nella trasfigurazione del mito.

2. *La letteratura minore.*

Non è forse inutile ricordare tutta una serie di opere che descrivono esplicitamente il mondo austroungarico, e in particolare il suo crollo, restando sul piano di un generico esercizio letterario o di una facile produzione commerciale. Riguardo ad esse non importa tanto dare un giudizio estetico, che le releghi in sottordine sulla base della loro mediocrità poetica; non conta insomma il loro approdo artistico ma piuttosto il loro punto di partenza, l'umanità con cui questi scrittori si sono accinti a ripensare e a narrare le vicende del loro mondo. Sono opere che non sono state originate né da vitali ispirazioni fantastiche né da un imperativo intellettuale di rendersi conto della propria storia, e non sembrano nemmeno – come invece accade per altre anche mediocri – esser state sollecitate dalla vita contemporanea, da fatti storici o correnti politiche e culturali. Si tratta in generale di romanzi che restano un po' al di fuori dalla vera e propria letteratura viva d'un paese, sospesi tra la convenzionale esercitazione letteraria e il mestiere di fortunato scrittore commerciale. Certo anche in essi si riscontrano differenze di stile e di efficacia artistica: tra la garbata favola di Franz Karl Ginzkey, *Der Wundervogel* (1929) grottesca storia dell'aquila bicipite, e i romanzi sentimentali di Alfons von Czibulka v'è il

divario che passa fra una piacevole, anche se leggera, testimonianza letteraria e le storie d'appendice. Sono opere che rimangono però comunque ai margini della vera letteratura, e ripetono con una certa monotonia una dimensione ormai standardizzata del mito: ambienti, figure della tradizione absburgica come dame capricciose, brillanti ufficiali e fidi camerieri, vagheggiamento dei lati più esteriori e colorati di quel mondo. In genere s'innestano senza troppe diversità sul genere d'anteguerra: F. von Gagern continua a raccontare, con un pittoresco profumo, storie della vecchia Croazia (*Ein Volk* [1925]) e a descrivere il mosaico dei popoli della duplice monarchia (*Die Strasse* [1929]). Non mancano tentativi ambiziosi di dare un quadro completo dell'ultima storia austriaca, come la tetralogia di Otto Stoessl scritta in parte prima in parte dopo lo sfacelo absburgico ⁷⁴³. Soprattutto nel secondo romanzo, *Morgenrot*, e ancor più nel terzo, *Das Haus Erath*, lo Stoessl si propone di vedere il declino austriaco come tramonto dell'era borghese ⁷⁴⁴: dal tono idillico di *Morgenrot*, pervaso da fiducia nello Stato, si passa alla ciclica storia dell'altro, che abbraccia tre generazioni di tessitori di lino, dal vecchio e ricco avo alle sue figlie circondate da raffinatezza intellettuale in cui si annida la decadenza economica, al crollo della guerra, sulle cui rovine il poeta Ludwig Mainone, trasposizione del narratore e figura ricorrente in molti romanzi di Stoessl, ricomincia a edificare una nuova vita. La lezione dei *Buddenbrook* è evidente, ma il tentativo di scrivere un vero romanzo sociale appare fallito. La concretezza storica e psicologica sfuma in una dolente e generica nota umana, in un'ambizione di sollevarsi al di sopra della materia trattata, al di sopra di quegli stessi problemi cercando di superarli in una non ben definita armonia. Tutta questa letteratura austriaca minore appare come svuotata da una consimile genericità, da un'incapacità di affrontare vigorosamente una concreta situazione o un concreto problema storico. Basta pensare che, fatta eccezione per alcuni grandi scrittori, il crollo del 1918 e gli agitati problemi del dopoguerra non hanno improntato vivacemente, come sarebbe stato naturale, la letteratura, che ha preferito ignorarli o darne una versione retorica od edulcorata, comunque scialba.

Queste opere più generiche restano quindi abbastanza estranee al più vero e profondo mito absburgico, e la stessa cosa vale anche per il monumentale romanzo di Felix Braun, *Agnes Altkirchner*, del 1927, ristampato nel 1957 col titolo *Herbst des Reiches*. Questo noiosissimo libro di settecento pagine fitte fitte, che segue passo a passo la *finis Austriae*,

ripete in alcune pagine e in diverse battute certe note caratteristiche dell'Austria asburgica: la descrizione del vecchio Hofrat che ha un grado burocratico e perciò nessun'opinione personale ⁷⁴⁵, l'avversione per la durezza prussiana, un duplice sentimento d'odio e d'amore per la dolce Austria, ove «non c'è in alcun luogo una scintilla, nemmeno una volontà» ⁷⁴⁶.

Ma si tratta di un ciclopico tentativo fallito, lo sforzo d'abbracciare tutta il dramma del suo tempo. In realtà, ogni cosa perde senso, la guerra e la rivoluzione a Vienna, le speranze socialiste e tutto il resto. L'itinerario spirituale dei due protagonisti, il femminile e sentimentale Anselm e il forte Attilio, è inconsistente, e conduce l'uno in una serie di avventure spirituali che vorrebbero essere paradigmatiche della sua epoca e s'appianano nell'unione con la bella Agnes, l'altro a una stifteriana e annacquata rinuncia all'amore, alla vita: «Il suo destino era immortalarla, non possederla...» ⁷⁴⁷. Anselm, la figura chiave del libro, è, con le sue incertezze e il suo amore infelice, un discendente dei personaggi stifteriani, e in genere della più tipica (e meno viva) tradizione austriaca. La struttura stessa del romanzo rivela l'ingenuità dell'intenzione di Braun: moltissime vicende parallele, artificiosamente connesse, dialoghi interminabili per ridare l'atmosfera e la problematica di quel tempo, e perfino retoriche immaginarie conferenze riportate per intero. È evidente che in tal modo non si ricrea un ambiente, né si tramanda l'aria dell'epoca, anche se talvolta Braun parla con sincera emozione della vecchia Vienna di Grillparzer e Schubert, di quella sana «borghesia, che morì il giorno stesso in cui per la prima volta un figlio si svincolò dal padre» ⁷⁴⁸, di quell'epoca in cui «padri pieni di decoro sedevano davanti a raccolte di scienze naturali e davanti agli atti d'ufficio, bambini vestiti in chiaro comparivano facendo garbate riverenze, salde regole davano un ordine al tempo, il rispetto teneva la servitù più distante ma la fedeltà la legava più intimamente alla casa, e sebbene passioni e brame combattessero in quelle stanze come nelle nostre, là esse erano dominate, contenute nell'intimo dell'anima, mentre ora se ne fa oggetto di discorso» ⁷⁴⁹.

Un gran corale s'alza da tutti questi scrittori superstiti, a rimpiangere il distaccato rigore dei sentimenti. La voce di Braun resta però debole e fiacca; egli non sembra preoccuparsi davvero concretamente del suo tempo né raccoglierne voci e stimoli; l'unico motivo della sua opera è la celebrazione di un'ideale e metastorica «austriacità». Ed egli esalta i dolci

legami tra servo e signore e la blanda mite umanità austriaca, contrapposta al rigorismo dell'astrusa filosofia tedesca ⁷⁵⁰. Nei saggi di *Das musische Land* le virtù della civiltà austriaca vengono proiettate come in un cielo ideale, ove il Salzkammergut e Raimund, paesaggio e poesia, musica e arte si compongono in una celeste e superiore armonia, in una patria dell'anima. La celebrazione dell'Austria perde in queste pagine di Braun una precisa fisionomia e caratterizzazione storica, per sfumare in un indistinto sospiro musicale, in una vaga sinfonia di paesaggi e sentimenti. I temi di questa sinfonia sono i medesimi della tradizione, ma privi ormai di quei legami con la storia e di quelle concrete ragioni d'essere che nella letteratura d'anteguerra spiegavano e motivavano la loro esistenza. Perciò perdono forza e vigore, e tanto più si avverte questa debolezza nel romanzo. Non si tratta, come accade per altri autori quali Schaukal o Andrian, di una raffinata e sottile rielaborazione delle vecchie definizioni della civiltà absburgica; più semplicemente, Braun esercita una certa abitudinaria capacità di scrittura su temi offerti bell'e pronti e collaudati dalla tradizione. E in tal modo costruisce faticosamente il suo romanzo, pagina su pagina, senza un vero centro fantastico o intellettuale, all'infuori di una generica pietà. La stessa cosa vale per i suoi drammi, come *Karl der Fünfte* (1936), riecheggiamento del *Bruderzwist* e del grillparzeriano superamento del potere nella grazia. Il dramma storico è un genere abbastanza frequente nella letteratura austriaca moderna, e, se testimonia della persistenza delle memorie absburgiche, esce raramente dai limiti di un'esercitazione letteraria. Un altro dramma di Braun, *Rudolf der Stifter* (1953) segue esattamente questa traccia: opaca e scialba rievocazione storica, amore per l'Austria «che solo riflette e non agisce mai» ⁷⁵¹ e profezia del suo tramonto, affrontato «senza onta» ⁷⁵². Anche qui si tratta di motivi (come quello del non agire) ripresi meccanicamente dalla tradizione, e non certo rivissuti e portati a una più profonda consapevolezza, come va facendo negli stessi anni Werfel.

Da questo filone più superficiale non ci si può certo attendere molto; lo scrittore più vivace è forse il viennese Alexander Lernet-Holenia. Autore dalla penna facile e disinvolta, egli cerca di ringiovanire agilmente e di infondere un sapore moderno ai vecchi modi del barocco austriaco. In questo senso le sue commedie come *Ollapotrida* (1926) e *Österreichische Komödie* (1927) sono dei tentativi fortunati, un aperto ed evidente ritorno alla vecchia tradizione, su su fino a Stranitzky. La sua opera più

significativa è però il romanzo *Die Standarte* (1934), quadro dello sfacelo absburgico. È un racconto non privo di colore, di suggestione e di un intimo senso di tragica fatalità, dell'irreparabile rovina del vecchio impero. Questa viene colta sia nei suoi aspetti esteriori – la sconfitta e, ancor più, il dissolversi dell'unità morale dell'esercito nei risentimenti nazionali – sia in quelli interiori, nella vana stanchezza spirituale che sfibra i pur valorosi difensori dell'impero. «Certo il mondo non era più quello di prima. Aveva il solito aspetto; i campi, le case, il cielo, la luna erano quelli di prima, ma qualche cosa, dietro gli oggetti, aveva mutato. Le cose visibili erano rimaste le stesse, l'invisibile era ormai diverso. Dentro, negli uomini, era mutato il mondo che ora stava dissolvendosi e tramontando [...]. Era la fine di un mondo [...] come era incomprendibile che non si accettassero gli ordini ai quali si era obbedito per generazioni [...]. Forse neanche noi credevamo ormai nell'impero come avremmo dovuto credere» ⁷⁵³.

La descrizione rimane comunque alla superficie, si ferma alla suggestiva nota di colore senza analizzare a fondo le cause della fine absburgica. Saranno Roth o Musil a porsi realmente il problema della dissoluzione austriaca; su un piano poeticamente molto inferiore anche Csokor e Schreyvogel offrono un'interpretazione e un quadro dello sfacelo; non Lernet-Holenia che non riesce a superare i limiti del generico romanzo storico-sentimentale. Anzi la sua visione del tramonto austroungarico, costituita essenzialmente da una struggente nostalgia, non cerca di penetrare i motivi e le giustificazioni del fenomeno storico, ma s'abbandona piuttosto a una spiegazione religiosa, attribuendo fatalisticamente la fine absburgica alla stoltezza degli uomini: «Talvolta gli uomini stessi abbattano gli edifici innalzati dalle generazioni precedenti e li distruggono come fossero un nulla. Gli è che gli uomini possono perdere improvvisamente il senso del valore delle cose. E allora, soltanto per scaldarsi le mani incendiano i palazzi dei re...» ⁷⁵⁴.

Ancora una volta il rifiuto della storia. Comunque anche nel tono facile e leggero di questo romanzo si avverte il profondo sgomento che la dissoluzione dell'impero lasciò negli uomini d'allora, la cui formazione spirituale era irrevocabilmente legata a quel mondo e a quella civiltà. La storia di questa generazione sopravvissuta sarà sempre quella di un fantasticare a ritroso, di un'invincibile nostalgia invano celata dall'ironia, di una ricerca del tempo perduto: dal superficiale Lernet-Holenia a Musil, tutti questi scrittori si trovano disorientati in un mondo troppo diverso,

inadeguati alle sue esigenze politiche e ossessionati dal passato asburgico. Un vecchio profumo mitteleuropeo aleggia anche nella *Standarte*, in quei reggimenti slavi e ungheresi, nel fascino del *Konak*, il palazzo reale di Belgrado. La tenue poesia del romanzo è tutta affidata allo sfondo asburgico, mentre la trama vera e propria, la storia d'amore tra l'alfiere Menis e Teresa, rimane del tutto scialba e inconsistente. Sono invece alcune figure, alcuni particolari che danno una certa suggestione a queste pagine: il vecchio servitore Antonio, lo strano e spettrale barone Hardenberg, con i suoi occhi incredibilmente azzurri, che appare come l'inquietante incarnazione della rovina imminente; il rigido e diritto conte Bottenlauben, l'ufficiale germanico di collegamento che non riesce a raccapezzarsi nella serpeggiante confusione, nel disordine in cui va sgretolandosi l'esercito austroungarico. E a lettura ultimata restano impressi «quel saluto dei tempi di Radetzky» ⁷⁵⁵ con cui Bottenlauben risponde idealmente alla ribellione della truppa, «L'odore solenne d'incenso delle messe da campo e delle processioni, il dolciastro odore di sangue delle vittorie, l'odore amaro delle corone di lauro» ⁷⁵⁶ che impregnano lo stendardo, quello stendardo in cui si riassume tutta la gloria asburgica e che viene bruciato, insieme agli altri vessilli, nella malinconica apoteosi finale a Schönbrunn, dagli ufficiali sciolti dal giuramento di fedeltà.

La nota più diffusa del mito asburgico, e che compare con insistenza anche nelle opere minori, è l'atmosfera lenta e cadenzata di caserma. Ma il romanzo di Lernet-Holenia non riesce a fissare efficacemente quest'atmosfera: vi si avverte la maniera, un'incapacità di adesione intima alle cose narrate ⁷⁵⁷.

Col passare degli anni le rievocazioni della vecchia Austria – sempre prescindendo dall'opera dei più impegnati scrittori – sfumano sempre più nel luogo comune. Figure e ambienti della tradizione restano inalterati, ma perdono la loro vita e il loro profumo per fissarsi nel cliché di personaggi di maniera. E si giunge così ai romanzi rosa di Alfons von Czibulka, quali *Der Kerzelmacher von Sankt Stephan* o *Das Abschiedskonzert* ⁷⁵⁸. Opere che declinano il topos di un'idillica e sentimentale Vienna, scritte soltanto in omaggio a una facile moda e non per ragioni interiori. Qualche suggestione s'insinua anche in queste opere come la figura del selvaggio maresciallo da campo croato Hadik, fra le prese di tabacco e i cavalli dei suoi Panduri fedeli a Maria Teresa ⁷⁵⁹. Ma la guerra dei sette anni, che fa da sfondo a questo racconto, non acquista rilievo epico né tensione drammatica, è

piuttosto un garbato e leggero minuetto; anziché una realtà, si configura piuttosto come una deliziosa stampa antica, come un grandioso disegno di uno di quei vedutisti viennesi del Settecento.

È probabile che questo filone non sia esaurito, così come le operette attirano ancora il pubblico nell'età di Bertholt Brecht. Eppure, nonostante il valore limitato di tali contributi letterari, il fatto che l'evasione piccolo borghese si tinga ancora di giallo-nero e che trovi divertito favore in un pubblico europeo abbastanza vasto, sta a indicare il grado di penetrazione delle memorie austroungariche.

3. *Metafisica absburgica.*

Le opere dei più significativi scrittori del primo dopoguerra sono strettamente connesse, a parte la differenza di valore, con un particolare genere letterario sorto in terra austriaca dopo il crollo dell'impero. In genere in Austria era fiorita con particolare favore una letteratura riflessa e alquanto narcisistica, anche se arguta e raffinata: quella dei *feuilletons*, delle cesellate prose d'arte, degli appunti da caffè. Una letteratura che aveva supplito col garbo sentimentale e con un'acuta vivacità intellettuale alla mancanza di nerbo e di vigore fantastico, e si era essenzialmente ripiegata su se stessa, componendo infinite variazioni sull'eterno tema dell'*Austriazität*, dell'anima austriaca, trastullandosi a riflettere sulle proprie caratteristiche e ad inventarne, a fingerne di nuove. Era sorta così una briosa saggistica, fatta di «scherzi» musicali più che di contributi di pensiero; una saggistica che aveva trasformato alcuni specifici aspetti di quel momento storico della civiltà absburgica in una spiritualità metastorica, in una categoria nazionale e razziale eterna, fuori del tempo.

La fine dell'impero accentua e infonde nuovo vigore a questo raffinato genere letterario. Accanto ai narratori che ricreano nella poesia il vecchio mondo scomparso, letterati eleganti e sottili pubblicisti tracciano il volto di un'«anima austriaca» ideale e imperitura. Tutto ciò, è chiaro, non è altro che una reazione alla sconfitta, un'opera di autoconsolazione per essersi trovati, da figli di un grande Stato, sperduti in una piccola patria. Nascono così capricciosi e sottili saggi, bizzarri ricami sui vecchi temi del mito absburgico, che ora, anziché venir incarnati in concrete figure poetiche, vengono celebrati per se stessi. Sono libri come *Österreichische Züge* (1918) di Schaukal o *Österreich im Prisma der Idee* (1937) di Andrian; a

differenza degli scrittori di anteguerra, che subivano – più o meno consciamente – alcune suggestioni tematiche, e ne venivano influenzati con una persuasione occulta, questi autori hanno un'estrema, lambiccata consapevolezza del mito, sanno di giocare con delle astrazioni che non si curano nemmeno di calare nella realtà. I motivi absburgici, in tal modo, acquistano un carattere quasi metafisico, considerati come sono avulsi dal reale; è una vera e propria teorizzazione attuata in termini generici e soprattutto metastorici. «La nazionalità austriaca è la meno materiale di tutte. Essa è una condizione, una sezione aurea tra distanze e forze, dalle quali si può cadere se si fa un movimento rozzo e grossolano; si può entrarne a far parte anche se si giunge da Pernambuco, [...] se questo campo di tensione afferra un individuo. La nazione austriaca può adottare come congedare. Austriaci bisognerebbe propriamente, caso per caso, venir nominati» ⁷⁶⁰. Così uno dei più scanzonati eppur fedeli eredi della tradizione francogiuseppina, Heimito von Doderer. L'adesione degli altri è ancor più incondizionata e gratuita; Andrian vagheggia per esempio un fumoso futuro della cultura austro-tedesca, cercando di rinverdire il passato ⁷⁶¹.

L'«idea» austriaca tanto cara a Hofmannsthal, appare favolosa negli anni della crisi europea, appare come una saggia formula miracolosa che in altri tempi aveva realizzato un'ordinata civiltà. Il titolo stesso d'un libro di Schaukal, *Österreichische Züge*, indica il tono quasi naturalistico che i vecchi miti assumono nel suo saggio. E Schaukal celebra lo spirito austriaco, lontano da imperialismo aggressivo come da dispotismo, aperto all'humanitas e interiormente libero. È l'antica rivendicazione reazionaria della libertà interiore, contrapposta alle sue tangibili estrinsecazioni storiche e conquiste politiche: Schaukal infatti si scaglia contro il luteranesimo e la sua rivendicazione del libero esame, contro le tre «assurde» grandi parole della rivoluzione francese ⁷⁶². Non occorre sottolineare come questa predicazione reazionaria risulti falsa e inefficace, ma è comunque un atteggiamento molto importante, se non altro perché compare con funzione determinante anche nella grande narrativa di Joseph Roth.

Pure Wildgans parla di un ideale «uomo austriaco», capace soprattutto di sopportare, buono per istinto più che per disciplina morale e naturalmente conservatore, giacché un secolare tesoro di tradizioni s'è depositato nella sua psiche, s'è fatto in lui spontanea natura ⁷⁶³.

Naturalmente anche questo ritorno ai temi della civiltà austriaca può dar luogo a un'alta esperienza poetica: anche in questo sostrato culturale

affonda le proprie radici, pur nutrendosi di molti altri apporti, la lirica di Josef Weinheber. In *Wien wörtlich* e nelle sue altre raccolte Weinheber si ricollega alle più pure tradizioni del *Volkslied* viennese, a tutto il sottile patrimonio umano e stilistico della civiltà austriaca, e lo traduce nella tersa e rarefatta essenzialità di una delle più moderne liriche europee. Dietro il compassato e perfetto rigore dei suoi versi vivono, dominate in un assoluto distacco dal sentimento, le accorate canzoni popolari della vecchia Vienna, come *Erst wann's aus wird sein* o *Solang im Glaserl no a Tröpferl is, solang a Geigen no voll Melodien is*. Da questa tensione tra la ripresa di caldi motivi locali e cristallina secchezza stilistica nasce la suggestione dell'opera di Weinheber, che trasporta il mito di un'eterna Austria del cuore nella più rigorosa lirica contemporanea, che si scandisce veramente «im Zeitlich-ewigen der Heimat» ⁷⁶⁴. Si tratta comunque di un caso pressoché isolato; del resto la ripresa dei luoghi comuni della tradizione absburgica va impoverendosi sempre più, divenendo nota di folklore ⁷⁶⁵ o addirittura argomento di propaganda staremmo per dire turistica, come il libro di Hans Weigel *O du mein Österreich*. Libro appunto di facile e divertita esposizione, quasi un *Baedeker* culturale che ripete in forma piana e divertente, non priva comunque d'efficacia, le paradossali caratterizzazioni e le antinomiche definizioni dell'anima austriaca: l'Austria si presenta come «il paradosso divenuto stato» ⁷⁶⁶, ove tutto accade non *weil* ma *trotzdem*, ove si vota non per, ma contro qualcuno, ove il *Witz* aggiusta e condiscende ogni cosa, ove si fa tutto da dilettanti e si prendono appuntamenti «circa per le cinque», dove una saggia cautela lascia nell'indeterminato ogni cosa, preferendo ambigualmente al dire il sottacere; un paese ove si guarda senza invidia all'attiva sorella Germania: «I lavoratori tedeschi [...] lasciamoli pure lavorare. Oltretutto ne sono fieri» ⁷⁶⁷. Questi eterni austriaci sono infine «bellicosi pacifisti, occidentali d'Oriente, gente di poca fede ma compresa di sé, malinconici artisti del vivere, rivoluzionari conservatori, orientali d'Occidente, trascurati pedanti, laboriosi fannulloni, scettici creduloni, slavi germanici, alpini dei Balcani, un barbaro popolo civile. Checché siano, lo sono sempre a metà e insieme al centocinquanta per cento» ⁷⁶⁸.

Dalla letteratura al giornalismo di facile maniera: in tal modo la parabola si chiude. Nelle pagine di Weigel, come degli altri autori consimili, questi motivi raggiungono il massimo del gratuito, vivono una vita del tutto staccata dal loro punto di partenza e ormai solo folcloristica. È l'estrema

dissoluzione del retaggio asburgico, e insieme la testimonianza della sua tenace vitalità. E in questi stessi anni, parallelamente a queste pagine d'esercitazione retorica, alcuni autentici scrittori riprendono e ricreano questi motivi nella loro attività letteraria.

4. *Joseph Roth.*

La saga del dopoguerra trova nei romanzi di Joseph Roth, ebreo galiziano reduce dal conflitto mondiale, la più attenta e trascinante rappresentazione. Attenta e trascinante: l'arte di questo scrittore oscilla infatti tra una minuta, oggettiva osservazione della realtà e una calda, sommessa partecipazione umana alle cose narrate, che avvolge di una dolente pietà e di un continuo palpito lirico. Non per nulla Roth è stato considerato contemporaneamente un precursore della *Neue Sachlichkeit* e del neoromanticismo liricizzante; in effetti egli si salva sia dall'equivoco realismo che dal facile misticismo sentimentale, di cui ha egualmente denunciato le ambiguità. Scrittore nato, dotato come pochi altri autori moderni di un sicuro istinto narrativo, Roth esula da ogni classificazione di comodo, sfugge a ogni etichetta di scuola; sagace e ironica osservazione realistica e pathos epico coesistono in lui come doti naturali e complementari, si compongono senza stridore nella sua narrativa. Le sue qualità di attento descrittore, di giornalista d'alto livello, gli permettono di schizzare in pochi tratti di penna le caratteristiche d'un popolo, d'una regione, come i rapidi quadri di *Panoptikum* (1930) o le scarne battute che nel romanzo *Hiob* (1930) creano il volto dell'America degli anni trenta. Ma anche in tal caso la vivezza e diciamo pure il realismo delle immagini scaturiscono dallo sguardo personalissimo del poeta, dalla sua interpretazione più che dalla sua osservazione delle cose. Ed egli sarà il gran descrittore e insieme il grande poeta delle terre orientali, e soprattutto degli ebrei di Galizia e Volinia: in saggi come *Juden auf Wanderschaft* (1927), in romanzi come *Hiob* e *Tarabas* (1934), in racconti come *Der Leviathan* (1940) ⁷⁶⁹ Roth rievocherà la vita tragica ed errabonda degli israeliti umiliati e offesi eppure tenaci e invincibili nella loro oscura rassegnazione, nella loro biblica capacità di dolore e di resistenza.

Nei suoi romanzi Roth raffigura tutto lo smarrimento, il disordine dei sentimenti e la nichilistica disperazione subentrati negli animi dopo lo sfacelo dell'impero. I suoi primi romanzi infatti sono dominati da un tono desolato e disperato, da un'inquietudine febbrile e senza scopo, che sfocia

nella piú amara sconfitta, nella piú vana delusione, nella morte. Quell'*Hôtel Savoy* (1924) in cui s'incontrano e si separano i dispersi della guerra, sbandati in una continua fuga, è il simbolo del grande vuoto spirituale lasciato dal crollo absburgico, di una vita privata di tutte le salde fondamenta, senza pace né riposo. Fugaci incontri, brevi e tristi pause amorose s'intrecciano nello squallido Hôtel, per subito dileguare; lo stile del racconto è volutamente grigio, uguale e monotono, permeato fin nelle piú intime sfumature da un disperato e tragico pessimismo, da un irreparabile senso di caducità dei destini umani, travolti in un turbine che sbatte gli ospiti dell'albergo. Già in questo romanzo v'è il grande Roth: scrittore di cose, che non s'abbandona mai al gratuito e al sentimentale, che non usa mai una parola di troppo e che esprime la propria intuizione lirica soltanto attraverso la scarna oggettività dei fatti narrati. Lo stesso pessimismo anima le pagine del racconto *Die Rebellion* (1924), l'amara e umiliata vicenda di *Zipper und sein Vater* (1928), che mostra lo sgretolarsi del classico filisteismo austriaco piccolo borghese (quello appunto del padre, della vecchia generazione) nella quasi masochistica accettazione dei mali che contraddistingue il figlio, la generazione stroncata dalla guerra. La vicenda si staglia sullo sfondo dell'inflazione, e riflette nel destino individuale tutta la crisi dell'epoca. Il romanzo è del 1928: gli anni della grande crisi economica, aggravata dall'inflazione del 1922, dalle goffe leggi sociali che avevano rincarato la produzione e soffocato l'iniziativa privata senza offrire una vera alternativa dirigistica; intanto su questa crisi si diffondeva l'idea annessionistica e nel 1927 s'iniziavano contatti legislativi tra Berlino e Vienna, mentre lo squadrismo delle *Heimwehren* cominciava a insanguinare il paese con gli scontri coi socialisti.

Il romanzo di Roth riflette questa caotica crisi, ed è uno dei migliori esempi di narrativa sociale nel vero senso del termine, una narrativa cioè che, senza porre grossolane relazioni tra eventi storici e vicende psicologiche, coglie nell'intimo di una storia individuale la fisionomia del tempo, la situazione politico-sociale. Forse l'opera piú significativa di questo primo momento della narrativa di Roth è il celebre *Die Flucht ohne Ende* (1927). L'apatico e abulico Franz Tunda, ufficiale austriaco che evade dalla prigionia in Siberia, e passa senza ardore né convinzione da una donna all'altra, dalle file bolsceviche a Vienna, da Berlino a Parigi, è un personaggio emblematico della confusione post-bellica, personaggio in continua fuga e la cui storia è un'odissea senza meta.

Questi romanzi rappresentano, per via negativa e indiretta, l'attaccamento di Joseph Roth al mondo asburgico; il nichilismo e il pessimismo sono la reazione al crollo dell'impero. Scomparso questo, sembrano scomparsi tutti i valori, le garanzie di una vita ferma e sicura, il caro piacere di vivere d'ogni giorno. Il tramonto austro-ungarico sembra significare irreparabile fine di tutte le sane e solide possibilità vitali. In questo primo momento Roth si ferma su questa posizione negativa; più tardi invece la sua fantasia tornerà all'impero asburgico, al mondo di ieri, alla marcia di Radetzky.

È stato giustamente sottolineato ⁷⁷⁰ come al tempo di questi suoi romanzi il pensiero di Roth fosse rivoluzionario, tra socialista ed anarchico. Anni dopo egli diverrà un legittimista asburgico, sarà parte attiva a Parigi degli emigrati monarchici dopo l'*Anschluss* e scriverà sulle loro riviste articoli che riprendono in pieno, soltanto con maggior efficacia artistica, gli argomenti e gli ideali più impossibili, più anacronistici del bagaglio asburgico, fra cui la polemica religioso-feudale contro la civiltà moderna. Indubbiamente un singolare e involuto itinerario. Ma le sue esplicite professioni politiche e intellettuali vanno sempre prese con beneficio d'inventario. Roth fu un'anima irrequieta e vagabonda, uno scrittore nomade e bevitore la cui dimora erano le stanze d'albergo di tutta Europa e la nostalgia per la lontana *Heimat* di Volinia; il suo mondo spirituale erano i caldi affetti immediati, i fantasmi inseguiti nella fantasia, la malinconica perdizione amorosa e gli incontri umani in cui la sua personalità s'espandeva con trasporto, disperdendo generosamente i propri doni. Eterno fanciullo, non si elevò mai al piano delle idee: queste rimanevano per lui occasioni e stimoli, suggestioni, abiti con cui rivestire il suo stato d'animo del momento. Così il suo socialismo anarcoide non è che una provvisoria espressione del suo pessimismo senza punti d'appoggio, e il suo legittimismo la conseguenza di un ritorno fantastico, lirico al mondo d'anteguerra. Per quanto riguarda il suo lealismo asburgico concorre indubbiamente, come vedremo, un altro fattore, lo choc provocatogli dal nazismo che lo spinse a un ritorno nostalgico all'ordinata Austria di ieri. Comunque l'ideologia politica resta un campo estraneo alle possibilità umane di Roth; egli fu uno scrittore di miti e di stati d'animo, un poeta epico capace di intuire e di narrare con possente respiro il pathos delle vicende umane ed anche della storia, ma in quanto grande racconto, non come dialettica di sistemi politici ed ideologie. Inesauribile narratore –

anche a voce, come un antico aedo, secondo quanto testimoniano gli amici – Roth ha nella sua arte qualcosa di omerico, una straordinaria semplicità e una perenne freschezza che gli permette di accostarsi a tutte le manifestazioni della vita, di cantare tutte le piccole cose. La sua poesia sembra scaturire, come in Tolstoj, dal contenuto, dagli avvenimenti fatti parlare per se stessi; lo stile disadorno rinuncia ad ogni ornamento, ad ogni artificio e ricorda la piana semplicità del *Placido Don* di Sciolokov. Perché Roth, nonostante i suoi limiti ideologici, è un grande realista: come altri scrittori, egli ha superato nella sua poesia, forse inconsapevolmente, l'angustia della propria visione intellettuale. Così il *Radetzkymarsch*, anche se sembra derivare da una nostalgica piena adesione al sistema absburgico, anche se in quegli anni Roth scriveva articoli legittimisti, non è un'inane esaltazione di un passato perduto, ma semplicemente un racconto che ha compreso quel mondo. Poco importano le simpatie o antipatie dell'uomo Roth; quel che importa è che Roth ha capito la dissoluzione della Mitteleuropa absburgica e ne ha scritto, più che l'elegia come si è voluto credere, l'epopea. Perciò non è possibile considerarlo scrittore reazionario, cioè prigioniero di limiti ideologici che precludano alla sua poesia la comprensione della realtà; egli è il narratore epico di un mondo, di cui ha scritto la saga ⁷⁷¹.

Già nel primo Roth s'incontra il suo inconfondibile stile, la sua personalissima maniera di narrare; e s'incontrano anche alcuni temi e motivi cari alla sua fantasia, che ritorneranno nei romanzi posteriori. Elementi generali, come la malinconia e il senso irreparabile della morte, l'attenzione amorosa a colori e a profumi, la tacita dignità dei sentimenti che conferisce alle sue figure l'aria di rigida fermezza e tragica solitudine. «Com'è difficile esser privi d'aiuto e mantenere la dignità» ⁷⁷² pensava il signore von Trotta. Il senso di vanità delle cose umane e il disperato amore della vita, degli affetti e della sensualità; le struggenti storie d'amore, destinate a svanire eppure trascinanti e piene d'abbandono. E anche motivi più particolari, coi quali Roth amava esprimere plasticamente la propria visione delle cose: la polvere che si posa ovunque, il triste e acre odore delle lampade a petrolio, il vento, il volo delle oche selvatiche contro il cielo notturno, e soprattutto la pioggia, una dolce sottile incessante pioggia che scandisce un'autunnale tristezza, e cade con logorante tenacia. Una fine snervante pioggerella saluta nella cittadina slava l'inizio della guerra mondiale: «Es begann zu regnen. Es war ein Donnerstag. Am nächsten Tag,

Freitag also, klebte die Botschaft schon an allen Strassenecken. Es war das Manifest unseres alten Kaisers Franz Joseph, und es hiess: “An meine Völker”» ⁷⁷³. E la pioggia novembrina continua a battere sui vetri del caffè ove sedeva il signore von Trotta, dopo la fine di questi e dell'impero.

La dimensione che Roth offre dell'impero è tipicamente slavofederalista, periferica. Il suo è l'impero dei *Kronländer*, delle lontane province al confine russo, del mondo slavo-ebraico di Galizia e Bucovina. Egli è l'erede della narrativa di una Ebner-Eschenbach o di un von Saar, o ancor meglio di un Franzos e di un Sacher-Masoch; mai però l'austro-slavismo absburgico si era risolto così compiutamente in poesia come nella sua opera. Austro-slavismo che compare nei suoi termini politici – tenace sopravvivenza del mondo feudale con i suoi valori di decoro e fedeltà, istanza federalista in opposizione al centralismo statale, secondo un'illusoria (o scaltra, a seconda) preoccupazione autonomistica; servitù della gleba e problema delle comunità ebraiche – ma soprattutto nei suoi aspetti più sfumati, di costume. È un particolare *Gemüt*, che va dalla parlata alla nota di colore locale, dai caffettani degli ebrei alla testarda e fedele tenacia dei contadini ruteni; un mondo da cui spira per eccellenza quell'odore erariale di cui dirà Zweig, la ritmata cadenza dei passi dei gendarmi e i canti delle caserme. Roth ha narrato con grande efficacia la vita delle frontiere orientali, la grigia monotona esistenza dei gendarmi dal passo sempre eguale e degli irrequieti contrabbandieri; del caporale Slama e del fuorilegge Kapturak ⁷⁷⁴, della bella Eufemia che faceva pensare al mare e di Mendel Singer, il Giobbe galiziano. Le più belle figure sono forse quelle dei mercanti ebrei, come quel Nissen Piczenik mercante di coralli ⁷⁷⁵ che, sopraffatto dalla concorrenza dei coralli artificiali, si mette in viaggio verso il mare. Concretissima realtà sociale e tono da leggenda s'intersecano in questi racconti, così come nel cuore dei vecchi avari mercanti ebrei, ricchi o miserabili, si nasconde un'eroica forza religiosa. L'influsso della vicina Russia e soprattutto la componente ebraica infondono a queste opere una profonda nota religiosa, che non resta mai vago o gratuito misticismo ma penetra nel concreto della vicenda. Ebraico-slavo è il mito absburgico di Joseph Roth: semita è infatti l'umanità dolorosa, torpida e veggente dei suoi personaggi più riusciti, semita è la loro esperienza del male. Un semitismo, occorre aggiungere, di stampo religioso e orientale, ben diverso dallo spirito ebraico viennese, scettico e capitalista. E slavo è l'ambiente dei suoi

romanzi; non a caso d'origine slovena è la famiglia dei Trotta, nel cui destino si riflette quello dell'impero.

Roth ha ritratto con maestria, e affidato all'opera di salvataggio della poesia, la vita delle province orientali dell'impero. E dall'anima slava egli ha derivato l'incanto della sua fantasia, ciò che Slataper chiamava «le nostalgie strane, un desiderio [...] di foreste abbandonate: una sentimentalità bisognosa di carezze, di compiacimenti: un sognare infinito senza confini» ⁷⁷⁶. Senza questa componente un racconto come *Stationschef Fallmerayer* (1933), storia d'una irresistibile perdizione amorosa, non sarebbe stato scritto.

Roth uscì dalla sua fase di anarchica ribellione col romanzo *Hiob*, in cui, dopo i molti travagli e la sacrilega rivolta contro Dio, Mendel Singer, il Giobbe moderno, ritrova il figlio perduto e la pace dell'animo. Iniziava così il secondo tempo della produzione di Roth, una produzione egualmente pessimistica ma più controllata, non in urto con le cose ma in uno stato d'animo di dolente comprensione. Ed è anche il periodo in cui lo scrittore ritorna, in maniera più esplicita e diretta, al passato da poco scomparso, al mondo austroungarico. Vari fattori possono averlo spinto in questa direzione; certamente essenziale fu il contraccolpo spirituale determinato in lui dall'ascesa e dalla minaccia del nazismo. Infatti, man mano questo dilagava, s'accentuava in Roth il ritorno nostalgico alla felice epoca asburgica, la cui dissoluzione aveva scatenato quelle forze demoniache. *Radetzkmarsch* è infatti del 1932, quando si profilava sull'Europa la valanga hitleriana, ed è il meno legittimista, il più imparziale – oltre che il migliore – di questi romanzi. Più tardi invece, trionfante ormai il nazional-socialismo e anzi minacciante direttamente l'Austria e lo scrittore stesso, l'esaltazione dell'*ancien régime* si fa più esplicita e incondizionata. La *Kapuzinergruft*, continuazione ideale del *Radetzkmarsch*, è del 1938, ed è infatti nostalgica dell'impero in modo più evidente ed esteriore, e del 1939 è lo *Geschichte der 1002 Nacht*, favoloso racconto ambientato in una mitologica Austria francogiuseppina. Ancor più significativi per comprendere questa evoluzione di Roth sono alcuni articoli, come *Grillparzer* ⁷⁷⁷, del 1937, o *Rede über den alten Kaiser* ⁷⁷⁸, del 1939.

In quest'ultimo egli traccia un commosso elogio del vecchio imperatore, che aveva già stupendamente ritratto nel *Radetzkmarsch*, elogio della sua solitudine e della sua saggia esitazione, della sua infantile passione per le uniformi e le parate militari, che Roth interpreta come amore dell'ordine,

della simmetria che argina la minaccia del caos. «Colletti, bluse, stellette, berretti, sciabole, calzoni, fibbie, stivali hanno delle norme precise. I berretti sono alti non più di tre dita, la loro forma è conica. Il colletto è basso, come i soldati lo portavano a Solferino...» ⁷⁷⁹. E in nome di questa patetica simmetria Roth si scaglia contro il germanesimo, Guglielmo II e i prussiani, e in particolare contro l'antisemitismo, offrendo la più tipica espressione di quell'illusorio austriacismo antitedesco, difensore della pace e dell'eguaglianza razziale (e protettore degli ebrei). Ancor più in là egli giunge nelle pagine su Grillparzer: la storia moderna è interpretata come rottura della vecchia Europa universale, latina e unitaria; una conseguente parabola collega Erasmo e Lutero a Federico II e a Napoleone, a Bismarck e alle moderne dittature. Con accenti commossi Roth rievoca la sconfitta austriaca davanti ai prussiani: «Man stirbt edel...» ⁷⁸⁰ si muore con nobiltà, emanando l'ultimo splendore dell'antica cavalleria, del rigido mondo feudale sconfitto dai parvenus, dalla tecnica plebea; si muore con le vecchie divise bianche e i vecchi arrugginiti fucili, caricando a cavallo contro cannoni mimetizzati ⁷⁸¹. E il «Divide et impera» si trasforma per Roth nel benigno «decentralizza e adopra benefica influenza» ⁷⁸².

A parte l'influenza del nazismo su questa nostalgica pagina, occorre leggerla, come s'è detto, come testimonianza di una suggestione fantastica più che di una sentita convinzione ideologica.

Una eccessiva esaltazione del passato asburgico toglie vitalità e verità all'ultimo romanzo, *Kapuzinergruft*, e ad altri racconti di questo periodo, non certo al *Radetzkymarsch*.

Non a caso abbiamo citato ampiamente all'inizio pagine di questo romanzo, per comprendere meglio l'atmosfera e l'evocazione mitologica del mondo asburgico. Il *Radetzkymarsch* infatti riporta tutta l'aria del tempo, avvolta in un tono di irreparabile decadenza. La famiglia dei Trotta finisce con l'impero: con la morte del giovane Carl Joseph in battaglia, con la morte del suo rigido e taciturno padre, nei giorni della dissoluzione dello stato. La casta militare, fondamento del sistema asburgico, viene analizzata nella sua intima struttura, con una penetrante indagine. Certo si nota nel romanzo un'intensa comprensione, simpatia anzi per quel mondo scomparso; ma ciò non sforza il racconto né altera la realtà – ché Roth, sotto sotto, ha capito la fatale necessità di quella compagine storica. In questo mondo declinante s'intrecciano le struggenti vicende dei personaggi: la vita di caserma, l'incomprensione, il silenzioso invecchiare della casata

dei Trotta. E su tutto posa come una polvere, il presagio della fine, intuita da Francesco Giuseppe che «non amava le guerre perché sapeva che si perdonano» ⁷⁸³ e i cui occhi azzurro porcellana «guardavano perduto da anni in una perdita lontananza» ⁷⁸⁴. Figura straordinaria questa dell'imperatore: torpida, persa negli anni, cassandrica e presaga della fine, ottusa e puerilmente astuta, che accentua la sua apparente limitatezza perché non è da imperatore «mostrarsi intelligente come i suoi consiglieri» ⁷⁸⁵. Reverenza, affetto e ironia circondano in Roth il Kaiser vegliardo, che cela sotto il glaciale decoro piccole passioni infantili, l'amore delle parate e dei fuochi da campo. Ed egli appare in un alone di letargica stupidità e di dolorosa saggezza. «L'imperatore stette ancora un attimo immobile davanti al tenente, ma non vedeva né Trotta né gli altri. Non aveva più alcuna voglia di passare in rassegna le file, ma doveva farlo perché gli altri non si accorgessero che egli era sbigottito della sua stessa vecchiezza. I suoi occhi guardavano nuovamente, come al solito, in lontananza, dove già emergevano le sponde dell'eternità. Frattanto egli non si accorgeva che al suo naso era apparsa una goccia trasparente come il vetro [...] che finalmente, finalmente scivolò tra i folti baffi d'argento e vi scomparve» ⁷⁸⁶.

Il romanzo è la vera saga dell'impero, di cui riporta con tocco impalpabile tutta la vita, i personaggi crepuscolari, gli amori, avvolti nel sottile incanto della memoria ⁷⁸⁷. Consapevolmente Roth riprende le figure più caratteristiche della tradizione absburgica: il servitore fedele, il burocrate, la donna maritata e non più giovane, dal caldo, materno e sottilmente malinconico abbandono amoroso, come Frau Slama e Frau von Taussig. Ma sono tutti personaggi nuovi, originali e vivi.

L'ultimo dei Trotta, la famiglia slovena nobilitata a Solferino, assiste, nel meno felice romanzo *Kapuzinergruft*, alla fine della repubblica austriaca occupata da Hitler. Così la saga si chiude: mentre nella squallida alba che sorge dopo l'ingresso delle truppe germaniche il lampionaio spegne i fanali, l'ultimo Trotta, solo e randagio, s'appresta a lasciare Vienna, per andare chissà dove. Dopo la parentesi dell'inserimento nel mondo absburgico – (le due generazioni di mezzo dei Trotta, l'eroe di Solferino e il figlio capitano distrettuale) – il personaggio di Roth finisce allo stesso punto da cui era cominciata la sua parabola, in una vagabonda fuga senza fine.

5. Franz Werfel e Stefan Zweig.

L'itinerario di Franz Werfel presenta qualche analogia con quello di Josep Roth. Anch'egli è in un certo senso un esempio del disorientamento in cui era venuta a trovarsi la cultura austriaca tra l'inizio del secolo e il dopoguerra, e costituisce altresì un esempio del modo confuso e generico con cui spesso gli intellettuali austriaci cercavano di reagire a quel disorientamento e di uscirne. Un cosmopolitismo vago ed incerto, un'aspirazione universalistica non sempre scevra di retorica e di diletterismo caratterizza spesso autori come Werfel, Zweig ed altri, la cui arte non segue sempre un proprio interiore itinerario poetico ma si piega talvolta a esigenze estrinseche, anche se nobili e simpatiche, come una generica e apolitica istanza europeistica o un letterario pacifismo. Erano tentativi di uscire dalla condizione spirituale austroungarica, ed erano d'altra parte il naturale risultato della loro formazione, della cultura absburgica che mancava appunto d'impegno concreto, di specifica attenzione a determinati problemi.

Werfel inizia come entusiastico e religioso amico della vita, con i versi di *Weltfreund* (1911); la successiva silloge *Wir sind* (1911-1912) testimonia un'amara malinconia per la difficoltà di espandere il proprio amore per gli altri, *Einander* (1913-14) ripiega su una vaga e accorata umiltà. Ci sono molti Werfel: quello espressionista di *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920), il suggestivo e mistico simbolista di *Bocksgesang* (1922) o dello *Schweiger* (1923), l'ermetico di *Beschwörungen* (1923), il forte poeta epico di *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (1933), il narratore di fantascienza dello *Stern der Ungeborenen* (1946) e soprattutto il popolare e andante romanziere di alcune opere assai fortunate, da *Die Geschwister von Neapel* (1931) a *Verdi, Roman der Oper* (1924); dalla religiosa e tolstoiana pietà di *Barbara, oder die Frömmigkeit* (1929) al celeberrimo *Das Lied von Bernardette* (1941) che lo portò alle soglie del cattolicesimo.

Werfel, come diceva egli stesso, cercava l'umanità e la grazia ovunque, nella musica latina di Verdi come nell'eroismo dei perseguitati armeni o nelle visioni di Lourdes, per render loro omaggio con la sua arte. In questa continua, camaleontica metamorfosi, pur redenta sempre sul piano personale da una profonda e grande umanità, la sua ispirazione rischiava di perdersi per strada, come talvolta è accaduto in certe pagine superficiali e di facile effetto, che coesistono accanto ad altre vigorose e commosse. Werfel oscilla di continuo fra lo scrittore autentico e il romanziere da *best-seller*,

ancora al di qua della vera letteratura. Le sue idee rispecchiano la varietà un po' caotica dei romanzi: da un vago panteismo a un cristianesimo concepito come amore del prossimo, da un doloroso e profetico ebraismo ⁷⁸⁸ a un cattolicesimo barocco e controriformistico, tipicamente austriaco. E come i suoi romanzi, anche le sue idee hanno un denominatore comune, una calda pietà per gli uomini e per la vita.

A un determinato punto dell'evoluzione di Werfel, si inserisce il suo momento absburgico, il ritorno fantastico al mondo austroungarico, che coincide forse con la sua maggiore felicità poetica. Già nel 1925 aveva composto un dramma, *Juarez und Maximilian*, sulla vicenda dello sventurato imperatore del Messico. La storia di Massimiliano si prestava a illustrare uno dei motivi che saranno particolarmente cari al Werfel di alcuni anni dopo, la contrapposizione – concepita in termini mitologici, storicamente assurdi – fra un'idea di potere sovranazionale, religiosa, e l'irrazionale, barbarico istinto nazionalistico. Più che questa contrapposizione, il dramma è la storia di Massimiliano, della sua «moralità eroica e tragica» ⁷⁸⁹, che anziché sconfiggere, vuole comprendere, amare gli avversari ed esserne amato, e affronta infine con superiore consapevolezza religiosa la morte. Nonostante l'acuta sensibilità di Werfel, che crea «quella atmosfera austriaca, morbosa, trasognata e lucidamente sconsolata» ⁷⁹⁰ di cui ha parlato Spaini, la tragedia storica sfuma in una religiosa, il problema politico non sussiste; benché il diritto effettivo stia dalla parte di Juarez, chi ha nell'intimo ragione è Massimiliano, candido olocausto dell'ultimo sogno imperiale. Gli ideali absburgici vengono proiettati su uno sfondo metapolitico, quasi per sottrarli a una pericolosa valutazione storica e farne delle idealità generalmente umane.

Ma il Werfel poeta del mito absburgico è quello dei racconti riuniti sotto il titolo *Aus der Dämmerung einer Welt*. Alcuni di questi sono stati scritti prima, ma il tono generale del libro, e il saggio storico iniziale, corrispondono allo stato d'animo dello scrittore in quegli anni (1936-37). Soltanto l'affermazione del nazismo e del razzismo antisemita può spiegare infatti l'incondizionata esaltazione dell'impero absburgico. Egli è il più unilaterale, il più entusiasta di tutti gli scrittori del mito: riprende i motivi della vecchia idealizzazione absburgica e li esalta, accettandoli in pieno ed anzi accentuando, con fede assoluta, il loro aspetto mitologico. Tanto che egli non è solo erede della tradizione absburgica, ma la rinverdisce e le infonde nuova suggestione: perciò è uno dei punti ideali di partenza per

capire cosa s'intenda per mito absburgico. Egli insiste – come s'è visto dalle abbondanti citazioni che di questo saggio iniziale abbiamo fatto nell'introduzione – soprattutto sul carattere sovranazionale, sull'«idea superiore» opposta alle «demoniache» forze nazionali, agli eccitanti istinti del sangue. A questi intellettuali ebrei come Werfel, Roth e Zweig, che vedevano sorgere una nuova Europa dominata dagli odi razziali, il vecchio impero absburgico, pur non scevro di macchie antisemite, si presentava come una patria ideale, ove la vita era lieta e sicura; perciò dalla loro penna escono infatti le più commosse e affettuose rievocazioni dell'impero.

L'opera di Werfel costituisce la scheda ideale del mito absburgico. Abbiamo già visto come egli ne celebrasse le tre componenti principali, l'idea sovranazionale, la statica e grandiosa mediocritas, il gaudente edonismo. La sua «statica grandiosa» riprende e accentua l'imperativo al non agire del *Bruderzwist*. Da questo angolo visuale egli ha scritto alcuni interessanti racconti – compresi appunto in questa raccolta – in cui sembra aver trovato la sua più vera misura narrativa. Abbandonando infatti i generici temi della sua multiforme produzione, egli scende infatti in una realtà concreta e particolare, a lui vicina per mille istintive ragioni e di cui rende le più sottili sfumature. Così nella novella *Kleine Verhältnisse* ⁷⁹¹, la storia di una bella governante sedotta, vista attraverso gli occhi di un ragazzo undicenne, rivive l'atmosfera del declinante mondo absburgico, della vecchia Praga dalle cento torri e dai trepidi giardini.

L'ambiente sociale è ricostruito con maestria, sia che si tratti del filisteismo borghese dell'agiata famiglia del ragazzo o della miseria della casa della bella Erna; e i due seduttori della giovane, incontrati nel dolce giardino, il tenente Zelnik e il pedante sentenzioso impiegato Tittel, sembrano incarnare il pittoresco tipo umano della società absburgica. Il burocrate Tittel poi, che corteggia la governante borbottando i suoi noiosi proverbi come «Chi si alza presto campa vecchio» o «Non mescolare cibo e bevanda», è uno dei più deliziosi personaggi della vecchia Austria, il pedante brontolone pieno di massime pedagogiche e di buon senso filisteo; un personaggio che dal signor Gundelhaber di Nestroy in poi è sempre presente nella tradizione austriaca. Werfel è maestro nel personificare in concrete figure un ambiente e un'atmosfera: tutta la civiltà absburgica rivive nel professor Kio ⁷⁹², nella sua decorosa povertà e nella sua ingenuità umanistica, nel suo in traducibile gergo e nell'entusiasmo con cui sottolinea

col righello le battaglie austroungariche, nell'incontrollabile patetica fede nel sistema gerarchico piramidale e nell'idea imperiale.

Ma il mondo absburgico si traduce in Werfel soprattutto in un tono particolare del racconto, in un'atmosfera crepuscolare e malinconica, in sottili sfumature psicologiche, in un trepido smarrimento dei sensi e dei sentimenti. Così, in *Kleine Verhältnisse*, l'incanto primaverile dei giardini trapassa nei primi turbamenti erotici di Ugo, nel fascino della governante che lo desta inconsciamente alle inquietudini dell'amore: «Nel far questo il turbante di salviette che le avvolgeva il capo si sciolse e i suoi capelli caddero liberi. Un'ondata di profumo di camomilla salì al viso di Ugo: il profumo di Erna, il profumo della donna, in quel momento e per sempre» ⁷⁹³.

Anche nel forte racconto *Der Abituriententag* – tragica storia di una colpa giovanile, di una specie di omicidio spirituale di cui è vittima uno studente ebreo – il mondo absburgico è il sottinteso legame che stringe le fila della novella. Più che a singoli particolari («Sordo scoppio della lampada a gas che s'accende: un suono della nostra infanzia, che è scomparso dal mondo») ⁷⁹⁴, l'ambiente è affidato a tutta l'atmosfera e agli stessi personaggi. Molto finemente Werfel rievoca la problematica erotica e i miti amorosi della sua gioventù: le ragazze che «spazzavano la strada con le loro gonne, ridevano sottocchi fra di loro e portavano una corazza forgiata di paura, di purezza e di calcolo» ⁷⁹⁵ e si potevano solo desiderare da lontano; le signore eleganti e misteriose, irraggiungibili come dee nelle loro pellicce profumate o negli scollati abiti da sera; la carne soda e sfrontata delle donne di piacere. Werfel è un finissimo poeta, oltre che di stati di animo, d'atmosfera; e quel mondo sensuale e dolcemente corrotto, al quale con grata indulgenza si volge la sua memoria, balza concreto e vivente dalle sue pagine. In questa piccola commedia umana, in cui le patetiche figure degli insegnanti si alternano alle gaie prostitute, i severi magistrati imperialregi all'umiliata gente dei bassi strati sociali, il mondo absburgico rivive, attraverso il filtro della rievocazione. Su tutto il racconto incombe l'aria tragica del tema principale, la sadica opera di annientamento spirituale che, sordamente ossessionati dalla sua superiorità, i compagni di scuola fanno di Franz Adler, uno studente ebreo, «razza [che] ha il misterioso destino di rendere gli altri colpevoli verso di essa, di provocare in loro la crudeltà e la malvagità» ⁷⁹⁶.

Le gaie cortigiane erano molto care a Werfel, indulgente come ogni rispettabile suddito absburgico verso i piaceri dei sensi. Queste infatti sono le protagoniste di uno fra i suoi migliori racconti, *Das Trauerhaus* ⁷⁹⁷, che gioca su un malizioso scambio di parole tra «casa di piacere» e «casa di lutto». Nell'antico e aristocratico lupanare di Praga viene improvvisamente a morire il mite e gentile proprietario, gettando un'inconcepibile ombra di morte sulla gaia casa e sulle ragazze. Sono gli ultimi giorni del mondo austroungarico: e la fine dell'impero viene vista attraverso la decadenza (e la chiusura finale, ad opera della nuova repubblica cecoslovacca) dello splendido bordello. Con accenti di profonda nostalgia, e con tenera ironia, Werfel rievoca gli splendori di quel luogo di convegno, centro non solo di deliziosi passatempi ma anche di animate discussioni culturali fra i nobili, i funzionari e gli avvocati che lo frequentavano assiduamente. Era la secolare casa di piacere di Praga, che la leggenda diceva fondata da Carlo IV per offrire distrazione ai giovani chierici dell'università, onde evitare che, affannandosi a meditare sui Vangeli, scivolassero nell'eresia hussita. Un bordello in difesa dell'ortodossia dunque, dell'ordine e della tradizione; una casa ove nei secoli la classe dirigente dell'impero s'era incontrata con le variopinte e fresche ragazze dei diversi popoli. Così la signorina Editta, direttrice della casa, si confessava regolarmente con sincera devozione, continuando ad esercitare le sue mansioni. Una pittoresca e colorita poesia avvolge il declinante bordello. Mai Werfel è stato più absburgico: questo conservatorismo spirituale, questa scettica avversione alla dignità democratica (Ludmilla, la più bella cortigiana, finisce moglie del presidente della commissione emancipatrice che aveva chiuso la casa) sono l'espressione della più tipica mentalità cattolico-austriaca, barocca. Werfel è il poeta di questa sensibilità secondo la quale la nuda verità era una barbarica sguadrina che la cultura doveva ricoprire e velare ⁷⁹⁸. Più volte Werfel stesso esprime la sua avversione alla impudica sincerità moderna, alla psicologia in quanto cruda rivelatrice degli incomposti sentimenti. Di tale stampo è il suo cattolicesimo: pagano e sensuoso, controriformistico e barocco. Nemico di ogni *engagement* del moderno intellettuale, Werfel sembra uscito dalla tipologia dei «chierici traditori» di Benda. Egli è l'ultima voce dell'impossibile conservazione absburgica, di quell'impero che moriva tra gli specchi della Sala Grande d'una casa di piacere.

Eguale nostalgico della monarchia imperialregia, che anche per lui si trasfigurava, in rapporto alla barbarie nazista che in quegli anni infuriava

ancor di piú, in un dolce paese della memoria, Stefan Zweig è piú cauto di Werfel nella celebrazione dei tempi andati. *Die Welt von Gestern* rileva infatti anche le ipocrisie, le miserie spirituali che si celavano sotto la patina rispettabile; basti pensare alle tristi pagine sulla falsa impostazione dei problemi sessuali. Pur nel tono nostalgico della rievocazione, la piramide di Werfel svela le sue ombre. Zweig è il classico esponente del vago cosmopolitismo umanistico sorto nella civiltà absburgica; un confuso umanitarismo internazionale, *au dessus de la mêlée*, che avrebbe dovuto essere il superamento delle contraddizioni absburgiche e invece ne era soltanto la conseguenza culturale.

Le opere di Zweig, dal pacifista *Jeremias* (1917) a *Die Augen des ewigen Bruders* (1925), mostrano tutte una genericità fantastica e stilistica, che resta sul piano di una nobile retorica. I suoi saggi esasperano questa tendenza: *Der Kampf mit dem Dämon* (1925), *Drei Meister* (1919) o *Drei Dichter ihres Lebens* (1928) sono l'espressione di un diletterismo rivestito di religiosità e di sincero amore degli uomini. Ancor piú superficiali sono le sue biografie storiche romanzate, da *Maria Antonietta* (1933) ad *Amerigo* (1942). Ingenuità stilistica o enfasi sentimentale sciupano anche certe interessanti novelle, alcune delle quali – come l'avvincente *Verwirrung der Gefühle* (1927) –, contengono un'intuizione felice, un originale nucleo poetico che però non regge nello svolgimento del racconto, che rivela la mano d'un letterato piú che di un narratore.

Umanista in ritardo e fuori tempo, simpatica e cordiale personalità inadeguata ai problemi della sua epoca, Zweig resta come la nobile, cara e vana voce di una protesta morale contro la crudele ruota delle cose, simile al suo Erasmo da Rotterdam ⁷⁹⁹ col quale s'era identificato. I suoi ricordi del mondo di ieri, scritti nel tragico periodo dell'esilio che doveva concludersi col suicidio, contengono, come s'è visto da alcuni squarci riportati all'inizio, un suggestivo e colorito quadro dell'impero absburgico, colto nelle sue piú evidenti e tipiche caratteristiche, nelle sue componenti piú esemplari. Di quel mondo anzi Zweig ha offerto l'immagine forse piú celebre e popolare, la dimensione divenuta ormai classica e quasi d'obbligo. Per i piú l'Austria francogiuseppina s'identifica col suo *Mondo di ieri*. Ma si tratta non di una trasfigurazione poetica, ma di una testimonianza rievocativa. Piú che personaggi vivi, sono dagherrotipi ingialliti le figure del libro, da cui emana il tenue incanto di un album di vecchie fotografie: immagini di rispettabili nonni con gli scopettoni o di giovani nonne in abiti

lunghissimi, sullo sfondo di buone cose di pessimo gusto. Nonostante l'indagine spregiudicata di alcune piaghe sociali, *Die Welt von Gestern* offre la dimensione sentimentale, tenera dell'impero. E lo stesso vale per uno degli ultimi libri di Zweig, il romanzo *Ungeduld des Herzens* (1945, postumo), malinconica storia d'amore sullo sfondo di una dolente nostalgia per l'Austria perduta.

6. *Europeismo asburgico: Franz Theodor Csokor e Friedrich Schreyvogel.*

Tutta l'opera di Stefan Zweig è lo sforzo di ampliare la propria visione culturale e di giungere, dalle premesse sovranazionali austroungariche, a una coscienza europea. Su questa linea si può collocare la produzione di Csokor e di Schreyvogel. Il primo infatti ha tentato, partendo dal crollo dell'impero danubiano, di tracciare una vera e propria *Europäische Trilogie* ⁸⁰⁰: dallo sfacelo asburgico (*Dritter November* 1918) all'agitato periodo della Repubblica di Weimar (*Besetztes Gebiet*) alla guerra partigiana nel secondo conflitto mondiale (*Der verlorene Sohn*). Csokor si è cioè sforzato di uscire dai confini spirituali asburgici, di comprendere la più ampia crisi europea; in altri drammi infatti ha cercato di rappresentare il tramonto della civiltà borghese ottocentesca ⁸⁰¹. Le sue personali esperienze – l'opposizione al nazismo, l'esilio dopo il '38, la guerra in Polonia e nei Balcani vissuta da vicino ⁸⁰² – hanno certo contribuito ad arricchire questa sua sensibilità europea, e la sua arte umanissima e sofferta, anche se di limitate possibilità. Il suo punto di partenza è il fatidico 1918, l'anno apocalittico che, parecchio tempo dopo, gli ha dettato il suo dramma migliore, *Dritter November 1918*. In un ospedale militare delle Caravanche, alcuni ufficiali convalescenti e il loro colonnello Radosin attendono notizie sull'esito della guerra. Appartengono alle più disparate razze dell'impero: polacchi, italiani, sloveni, ungheresi, cechi; con loro c'è anche il medico, l'ebreo dottor Grün. A poco a poco giungono le notizie dal mondo: la guerra è già finita e perduta, l'esercito è sfasciato, sono scoppiati i primi contrasti fra i popoli dell'impero, fra le stesse truppe imperialregie. A poco a poco anche tra gli ufficiali feriti si desta la coscienza della loro nazionalità, sorgono dissidi ed esplodono passioni razziali, che sfaldano la cameratesca fraternità d'armi. Il colonnello Radosin che si sforza di mantenere almeno in quell'angolo sperduto del mondo l'unità asburgica, finisce per uccidersi. Gli altri, dopo un fraterno addio, partono per i loro

paesi e proprio i due piú amici, il carinziano Ludoltz e lo sloveno Zierowitz, iniziano a combattere l'un contro l'altro, perché infuriano gli scontri fra austriaci e slavi per il possesso della Carinzia. Le loro fucilate concludono il dramma.

Csokor disegna abilmente e in maniera suggestiva questa trama, riuscendo sempre, attraverso un'abile caratterizzazione dei personaggi, ad uscire dal generico, dal problema astratto – pericolo a cui il tema avrebbe potuto facilmente portare. Ed egli mantiene un certo distacco dalla sua materia, sufficiente a dare vivacità drammatica all'opera: se egli ascolta con simpatia le parole del suo colonnello Radosin che ripete la patetica fede absburgica nel «Vaterland über den Völkern» ⁸⁰³, in una patria dello spirito anziché del sangue, non meno rilievo hanno le recriminazioni e le accuse mosse dagli ufficiali alla compagine imperialregia. Certo la morte del colonnello segna un'irreparabile scomparsa, e non è senza significato che alle sue esequie, mentre gli ufficiali gettano a turno una manciata di terra sul suo corpo, ognuno a nome della propria nuova piccola patria, il medico ebreo getti la sua dicendo: «Terra dell'Austria» ⁸⁰⁴.

L'unico rimasto absburgico è l'ebreo, che non può riconoscersi in alcun altro paese; l'ebreo libero da legami di sangue e da passioni nazionalistiche è dunque l'erede del tramontato impero. Il dramma è del 1936: si comprende allora il significato di questa trasparente allegoria. L'Europa che sorge dalle rovine austroungariche inizia con le fraterne fucilate tra Ludoltz e Zierowitz. Ancora una volta la presenza del nazismo – e piú in generale la crisi fascista attraversata dall'Europa nel ventennio fra le due guerre – determina un nostalgico rimpianto del mondo absburgico.

Il dottor Grün, unico del gruppo che non possa trovare una nuova patria, è un po' il personaggio simbolico dell'opera di Csokor, in cui spesso compaiono protagonisti ebrei, fino a quel povero venditore ambulante assassinato nel villaggio serbo di Borodin ⁸⁰⁵. Forse con una certa ingenuità, Csokor si è mantenuto tenacemente fedele all'ideale sovranazionale absburgico: in nome di questo ha avversato il nazismo, secondo questo spirito ha composto le sue opere principali. Anche egli è soggiaciuto al mito mitteleuropeo; da questo ha tratto il suo nobile umanesimo e l'orizzonte internazionale della sua arte, ma anche la genericità, la mancanza di una concreta ideologia e di un vero pensiero politico. La sua Europa perciò sfuma in una vaga humanitas religiosa: ancora nel 1956, parlando della *Idee*

Europa, scriveva di voler considerare il problema «su un altro piano, lontano dalla politica» ⁸⁰⁶.

Pensieri analoghi, anche se maggiormente articolati, ritornano nella vasta produzione di Friedrich Schreyvogel, discendente del grande direttore teatrale. Letterato fecondissimo, Schreyvogel ha descritto in drammi, romanzi e novelle gli ultimi cent'anni dell'impero. Molto interessante, per cogliere l'eredità della civiltà asburgica non soltanto nell'esplicita rappresentazione ma anche nella formazione culturale, è la sua abbondante produzione saggistica. Cattolico, legato anzi al circolo di Richard von Kralik, Schreyvogel cerca d'opporvi alla moderna dissoluzione dei valori in nome di un umanesimo cristiano e di un austroeuropismo talvolta velleitari. Nel suo pensiero confluisce un secolare contenuto ideologico ⁸⁰⁷, il dualismo cattolico e il realismo tomistico, da lui vivacemente riaffermati in alcuni saggi come *Katholische Revolution*, *Katholizismus als Aufgabe* e *Katholizismus und Jugend* ⁸⁰⁸.

La sua «rivoluzione cattolica» è un tentativo di ridare vigore di attualità a un invecchiato patrimonio ideologico, tentativo che non si può dire certo riuscito. Tutta l'opera di Schreyvogel oscilla fra un bagaglio di cultura tradizionale acquisita e lo sforzo di rinnovarla, di serbarla trasformandola. Significativi a tal riguardo sono i suoi saggi sul problema nazionale. In questi affiora, sotto l'attualità dei problemi affrontati, una formazione ideologica tipicamente asburgica. Dal 1925 diresse per qualche tempo la rivista «Das Abendland», propugnando l'ideale di un occidente come unità culturale, fondata sul vincolo spirituale cristiano, base della civiltà europea, e avversa ad ogni sciovinismo nazionalistico. Si evitava così un'indagine politica. In *Österreich, das deutsche Problem* (1925) vedeva l'Austria come la culla di un futuro stato occidentale, un'Austria che avrebbe dovuto essere contemporaneamente tedesca ed europea. Questo suo pensiero segue da vicino l'ideologia cristiano-sociale, avvertibile anche nei suoi romanzi, e in particolare di monsignor Seipel, di cui Schreyvogel fu deferente amico. Proprio con questi miti politico-religiosi, di evidente derivazione asburgica, i cristiano-sociali tentavano di dare un assetto alla travagliata repubblica austriaca, combattendo su due fronti contro nazisti e socialisti. Politicamente ciò si tradurrà nel cauto moderatismo di Seipel, nella dittatura franchista di Dollfuss e nella vana difesa della indipendenza austriaca di Schuschnigg. Certo la saggistica di Schreyvogel affianca questa politica clericale-moderata. In *Nationalismus und Nation* (1926) riprende la classica

contrapposizione absburgica fra questi due elementi; *Die Entdeckung Europas* (1931) riporta la crisi politica a una crisi generalmente umana, mentre nel pamphlet *Von Glück der deutschen Sprache* (1933) afferma che «L'Occidente è una costruzione politica basata su un principio sovrapolitico» ⁸⁰⁹ e parla di una «metaphisysche Lebensordnung» ⁸¹⁰. La forma mentis absburgica perdura.

Tali idee costituiscono lo sfondo e il presupposto dei romanzi e dei drammi di Schreyvogel. Fra essi spicca per mole ed importanza una trilogia narrativa che abbraccia la storia austriaca dal 1812 al 1920, e cioè i tre romanzi *Grillparzer* (*Sein Leben ein Traum*, 1935), *Die Schicksalssymphonie* (1941) e *Die Dame in Gold* (1957). È il ritorno all'immortale idea austriaca. Il più significativo di questi romanzi è il secondo, *Die Schicksalssymphonie*. Per abbracciare meglio il mondo austriaco, Schreyvogel ricorre al facile espediente di far comparire, accanto ai protagonisti, i principali personaggi storici dell'epoca: con disinvoltura egli fa parlare Makart e Brahms, Rodolfo e Giovanni Orth, Strauss e il pioniere dell'aeronautica Kress, tutte figure avvolte in una luce spettrale, che si muovono come in un inutile gioco. «La maggior parte dei vivi sono in realtà dei morti» ⁸¹¹ dice l'arciduca Rodolfo. Ma più che questa parata di maschere storiche, il romanzo è significativo dal punto di vista sociale. Il protagonista è Heinrich Bachmeyer, titolare d'una antica e rinomata fabbrica di mobili viennese, che s'opponesse con tutte le sue forze al nuovo spirito industriale, impersonato dal grossolano capitalista Cyriakos. Bachmeyer rifiuta di trasformare la sua vecchia ditta artigianale in una società per azioni. Questo attaccamento a un sistema precapitalistico, accentuato dalla violenta antipatia con cui è tratteggiata la figura del grosso industriale Cyriakos, illumina una delle più tipiche componenti della società absburgica, rimasta ancora allo stadio corporativo-feudale, nonostante un certo notevole sviluppo economico. Questa mentalità anticapitalistica sarà ripresa, anche dopo il crollo dell'impero, dai cristiano-sociali. La conciliazione di tipo corporativo tra capitale e lavoro, tentata da Bachmeyer nella sua ditta allorché scoppiano le prime lotte sociali, è un altro simbolo dei vani compromessi austro-ungarici, trasferiti questa volta sul piano economico sociale. Minata segretamente da questi contrasti, la società austriaca s'avvia al suo tramonto, mentre si va sfaldando lentamente anche il rigido stile di vita. Solo la guerra accende un'illusoria vampata di riscossa

spirituale, scuotendo gli animi, e il romanzo si conclude in questo tono di vana speranza.

Nel terzo romanzo, *Die Dame in Gold*, s'accentua la trasfigurazione mitologica della realtà austriaca: in un colloquio con l'imperatore Carlo, il principe Usingen parla dell'idea austriaca non come di una costruzione del passato ma come della «più fruttuosa idea politica del futuro» ⁸¹², modello dell'Europa unita e secondo lui più attuale del manifesto comunista. È l'estrema mitizzazione della realtà asburgica, che ritorna anche in altre opere, come per esempio *Habsburgerlegende* (1933). Qui è un'Austria annosa ed eterna, mito della memoria più che realtà politica; è «il regno, che noi abbiamo nella mente» ⁸¹³ come dice a Giovanni Orth il vecchio Hofrat Dürmoser, il cui viso mostra una strana rassomiglianza con quello di Grillparzer. È un'Austria il cui declino emana uno strano incanto, e in cui l'unica forza è «Saper morire. Senza fretta. Secondo la legge» ⁸¹⁴. Giovanni Orth, che tenta di spingere Francesco Giuseppe sulla via di riforme che potrebbero salvare lo Stato, esce sconfitto dal colloquio, e s'avvia alla sua fuga. Perché Franz Josef è «il capitano su di un vascello che affonda. Egli vede la fine, ma tiene il comando sino all'ultimo. Chi s'ammutina?» ⁸¹⁵.

Schreyvogel si è fatto l'erede e il rifacitore della tradizione asburgica. Ha preso appunti dalla vicenda di Orth e di Massimiliano, ha rielaborato motivi della vecchia commedia viennese, ripreso temi dei più classici autori austriaci e della leggenda imperiale ⁸¹⁶. Più che la vaga e confusa Europa vagheggiata, il suo mondo è il vecchio impero asburgico, un impero visto, a differenza di Roth, da un angolo prospettico cristiano-sociale e austro-tedesco.

7. *La sociologia religiosa di Robert Musil.*

«... la Cacanìa era lo Stato più progredito del mondo, benché il mondo non lo sapesse ancora; era lo Stato che ancor si limitava a seguire se stesso, vi si viveva in una libertà negativa, sempre con la sensazione che la propria esistenza non ha ragioni sufficienti, e cinti dalla grande fantasia del non avvenuto, o almeno del non irrevocabilmente avvenuto, come dall'umido soffio degli oceani onde l'umanità è sorta» ⁸¹⁷. È stato più volte osservato come l'Austria abbia sofferto in modo particolare la crisi della civiltà europea, la dissoluzione dei vecchi valori e la conseguente dissoluzione delle forme artistiche, in special modo di quelle narrative. I motivi di questa

particolare sensibilità culturale sono evidenti: l'irrequieta mescolanza dei popoli da un lato, che non rendeva possibile una salda unità spirituale né un sicuro linguaggio, e la decadenza dall'altro, più accentuata che nel resto d'Europa. La società austro-ungarica sparì infatti clamorosamente con la guerra, trascinando nella propria rovina tutte le acquisite certezze spirituali; d'altronde l'Austria, la nuova piccola Austria tedesca continuò – o incominciò – ad esistere, spettatrice attonita della fine e figlia troppo memore del passato asburgico, né certo la sua travagliata esistenza poteva contribuire a smussare la inquietudine, ma anzi l'accentuava. Neonati e insieme sopravvissuti, gli intellettuali austriaci, cui la vecchia *humanitas* non poteva più dare un punto di appoggio, dovevano esprimersi in un modo diverso, rifiutando le invecchiate categorie e i superati moduli narrativi del romanzo ottocentesco. Il romanzo ideologico o sociologico, il racconto che non è più tale ma solo pretesto allo svolgimento d'una problematica intellettuale, al dispiegamento d'una concezione del mondo, si sostituiva a quello d'ambiente e a quello psicologico. In un modo ancor più radicale, il romanzo si fa romanzo della sua struttura interna, del suo stesso farsi. Se Joyce e Proust sono i due grandi protagonisti di questa dissoluzione, che raggiungerà nel *Doctor Faustus* di Thomas Mann una delle sue punte più estreme, l'Austria vi contribuisce con alcune tra le più significative opere europee: *Karl und das 20. Jahrhundert* (1933) di Rudolf Brunngraber, *Die Strudlhofstiege* (1951) e *Die Dämonen* (1956) di Doderer, e soprattutto i poemi filosofico-narrativi di Hermann Broch. La sua trilogia *Die Schlafwandler* (1928-1931) e il sinfoniale *Tod des Vergil* (1947) infrangono l'ultima parvenza del racconto classico, sviluppando contemporaneamente la narrazione su diversi piani e dissolvendo ogni struttura tradizionale con l'alternare indifferentemente saggi filosofici, squarci lirici, meditazioni religiose e pagine narrative ⁸¹⁸. Tutto ciò è l'esasperazione di uno stato d'animo tipicamente austriaco. Già Grillparzer, e con lui altri poeti fino a Hofmannsthal, aveva sofferto l'inquietante frattura tra individualità e realtà esterna, il tormentoso iato fra la propria sensibilità e le cose; già in essi s'era frantumata l'armonia classica fra ideale e reale, tra l'io e il diverso. I diari di Grillparzer sono la febbrile testimonianza di questa condizione, in cui il reale – per usare una terminologia cara a Musil – non si lasciava afferrare e possedere, ma si scomponeva in molteplici e antinomiche possibilità. Già la generazione di Grillparzer dunque aveva sofferto nella propria struttura sentimentale la contraddittoria situazione sociale del suo

mondo; negli ottant'anni che separano il *Bruderzwist* dagli *Schlafwandler* le cose precipitano e la crisi assume proporzioni inimmaginabili. Già le *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) di Rilke avevano anticipato questa rottura del tradizionale genere letterario e della classica *humanitas* ottocentesca; nel dopoguerra l'arte di Kafka dà voce a questa angoscia, dal *Prozess* ⁸¹⁹ ad *Amerika* (1926) ⁸²⁰, dalle novelle di *Beim Bau der chinesischen Mauer* ⁸²¹ al maligno sortilegio di *Das Schloss* (1926).

Robert Musil è la più grande voce di questa problematica e certo una delle più grandi del Novecento europeo. Più direttamente che negli altri scrittori, la sua tematica si riallaccia al mondo absburgico, alla favolosa Cacanìa di cui egli ha dato il quadro più mosso e geniale, più penetrante. Uno dei più pungenti elementi della sua arte è proprio questo sorridente contrasto fra la più spregiudicata rivoluzione dei sentimenti e le più sconcertanti audacie stilistiche da una parte e il vecchiotto amabile sfondo *k.u.k.* dall'altra. Senza presumere di offrire un quadro esauriente di quella smisurata e poliedrica enciclopedia spirituale che è la sua opera, ai fini del nostro discorso interessa analizzare la componente più specificamente «austriaca» della personalità di Musil, e soprattutto i suoi legami con i miti della società absburgica, interessa insomma vedere come si configura la Cacanìa nel grande affresco del *Mann ohne Eigenschaften* ⁸²².

Il mondo austroungarico non compare nell'opera di Musil solo in modo diretto e immediato, nella stupenda descrizione di «quella nazione incompresa e ormai scomparsa che in tante cose fu un modello non abbastanza apprezzato» ⁸²³, oppure riassunto nella deliziosa umanità di alcuni emblematici personaggi, ché oltre a questa più evidente incarnazione poetica l'austriacità è una costante spirituale dell'arte e della personalità di Musil. Alla base di questa v'è il gran tema delle possibilità: «Ma se il senso della realtà esiste, e nessuno può mettere in dubbio che la sua esistenza sia giustificata, allora ci dev'essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità. Chi lo possiede non dice, ad esempio: qui è accaduto questo o quello, accadrà, deve accadere; ma immagina: qui potrebbe, o dovrebbe accadere la tale o tal'altra cosa; e se gli si dichiara che una cosa è com'è, egli pensa: be', probabilmente potrebbe anche essere diversa [...]. Questi possibilisti vivono, si potrebbe dire, in una tessitura più sottile, una tessitura di fumo, immaginazioni, fantasticherie e congiuntivi» ⁸²⁴.

In tal modo la realtà viene a frantumarsi, giacché ogni cosa oggettiva è solo l'attuazione casuale e irrigidita delle sue infinite possibilità potenziali,

e perciò viene osservata «da diversi lati interdipendenti» ⁸²⁵. La realtà diviene un pretesto per l'esercizio dell'attività spirituale, viene a dipendere in certo qual modo dallo spirito che la impronta, che sceglie dal suo confuso groviglio di nessi e relazioni le possibilità che in quel momento rispondono alle sue esigenze. Non occorre dire che questo «spirito» non ha in sé nulla del soggettivismo creatore idealistico; anche questo spirito – meglio sarebbe dire anima – non è che una risultante di esperienze e sensazioni accumulate. Musil s'era addottorato con un lavoro su Mach, lo studioso della sensazione e dei rapporti tra l'elemento fisico e quello psichico ⁸²⁶. Il pensiero di Musil oscilla, come dirà Ulrich a Diotima, tra anima ed esattezza, tra un lucidissimo rigore matematico e un anelito alla sovrumana libertà dell'estasi sovrarazionale; tra i numeri integrali e il Regno Millenario. Ed egli è invece uno spietato e sarcastico demolitore dell'idealismo e dell'umanesimo liberale borghese.

Realtà dunque come potenzialità suscettibile di infinite attuazioni diverse. Questa concezione, anche se Musil la teorizzava in modo metafisico dandole quasi il valore di un pensiero assoluto, ha una precisa origine storica. Musil tende appunto ad attribuirle una validità quasi metafisica: «La reale spiegazione del reale accadere non m'interessa. La mia memoria è cattiva. I fatti inoltre sono sempre scambiabili. A me interessa l'elemento spiritualmente tipico, vorrei addirittura dire: il Fantomatico di ciò che accade» ⁸²⁷. In effetti Musil si trovava nella necessità di rompere con tutta la tradizionale sistemazione ideologica del reale, con la struttura stessa che la sua civiltà – quella borghese europea in generale, e in particolare quella austriaca – aveva dato all'esistenza. Fin dagli inizi della sua attività intellettuale, egli s'era trovato prigioniero di una codificazione ormai irrigidita della vita, di una classificazione filisteica di tutta l'esperienza umana. La civiltà ottocentesca, e quella austro-ungarica in special modo, avevano offerto una dimensione sicura e acquisita dell'esistenza; ogni cosa era al suo posto nell'ordinata educazione sentimentale absburgica, trovava il suo preciso incasellamento nella grande e saggia piramide. Per la generazione di Musil questa cominciava a scricchiolare e a puzzare di cadavere, ed egli, che desiderava con ardente e spietata sincerità di giungere a una totale e piena comprensione dell'uomo, doveva per prima cosa spazzar via il vecchio armamentario, distruggere crudelmente tutti i dolci ingannevoli saldi presupposti dell'esistenza condotta fino a quel momento. «Lo spirito [...] esamina una sostanza e scopre che in grande quantità è un

veleno, in piccole dosi un eccitante. Sa che la mucosa delle labbra è affine a quella dell'intestino, ma sa pure che l'umiltà di quelle labbra è affine all'umiltà di tutto ciò che è santo. Lo spirito disfa, scompiglia e ristabilisce in un nuovo rapporto. Il bene e il male, il sopra e il sotto non sono per lui concetti scetticamente relativi, ma membri di una funzione, valori che dipendono dalla concatenazione in cui si trovano. Egli ha imparato dai secoli che i vizi posson diventare virtù e le virtù vizi [...]. Egli non riconosce nulla di lecito o di illecito perché tutto può avere una proprietà che lo immetta un giorno in una nuova grande correlazione. Segretamente odia a morte tutto ciò che si dà l'aria d'essere stabilito per sempre, i grandi ideali, le leggi e la loro piccola impronta pietrificata, il carattere pacifico. Non considera ferma nessuna cosa, nessun Io, nessun ordine» ⁸²⁸.

Naturalmente i termini di questa dissoluzione investono tutta la cultura europea, e in ciò sta il valore universale di Musil, eccezionale documento e rendiconto finale di tutta un'epoca. Ma essi hanno anche un nesso particolarmente stretto con la civiltà absburgica e i suoi miti, stabiliti per sempre pietrificati e pacifici quant'altri mai. In questa dissoluzione si spezzano inoltre la concatenazione storica, la continuità della persona stessa: e ne nasce quel complesso tipicamente austriaco di *Selbstentfremdung*, il senso d'infedeltà a se stessi perché non si riesce a tenere le fila della propria storia, ciò che infonde una morbosa avvertenza della caducità delle cose, dell'irreparabile corrosione del tempo. Il Baumann ha felicemente collegato questo aspetto di Musil alla tradizione austriaca dei Grillparzer e degli Hofmannsthal ⁸²⁹, che abbiamo visto essere un riflesso della situazione absburgica. Più che sul momento malinconico, Musil insiste ovviamente su quello ferocemente dissolutore; quel che gli preme è rompere l'ammuffita sistemazione della realtà per riportarla al «fluido nocciolo infuocato della creazione» ⁸³⁰. E questo è il fascino dei suoi libri, e in particolare del *Mann ohne Eigenschaften*: il formarsi d'una nuova realtà, rispondente alle nuove esigenze dell'uomo. Ciò nasce essenzialmente, come abbiamo visto, dalla reazione allo stagnante immobilismo absburgico, non solo, ma la contraddittoria polivalenza e la continua ambiguità di tale procedimento sono permeate di tutte le antinomie dell'anima austriaca, riprendono con ironico contrappunto la *Doppelhaltung* che, dal piano politico a quello letterario e a quello di costume, aveva caratterizzato l'umanità austroungarica, corrispondendo perfettamente alle contraddizioni storiche e spirituali di quella monarchia simboleggiata non a

caso dall'aquila a due teste. La componente essenziale della civiltà absburgica è divenuta in Musil una categoria intellettuale, un modo di penetrare e interpretare la realtà. Da questo punto di vista lo scrittore, anche se rovescia spietatamente tutti gli idoli della rispettabilità austroungarica, è permeato fino al midollo dal bagaglio spirituale absburgico. E il suo Ulrich, uomo senza qualità, non è forse l'ultimo discendente di tutti i personaggi della letteratura austriaca incapaci di agire e d'inserirsi vigorosamente nella storia? Selvaggiamente libero e nudo di fronte a se stesso da un lato, Ulrich è d'altro canto la versione contemporanea dell'alienato suddito absburgico, tagliato fuori dall'impegno vitale e dalla responsabilità storica. Perché in lui Musil ha sì distrutto le vecchie inibizioni e le vecchie censure, dandogli una spietata sincerità, ma lo ha in un certo modo sottratto alla storia, senza infondergli la capacità di inserire questo suo impegno di verità in un tessuto sociale o semplicemente umano. La redenzione di Ulrich è nel Regno Millenario, nell'estasi della perfetta fusione amorosa, nel «grande amore vagabondo» ⁸³¹. Nel buon combattimento quotidiano egli è solo un uomo senza qualità, dissolto in un fluire di processi raziocinanti, ultima risultante umana delle contraddizioni troppo ricche di «qualità» della compagine absburgica; e la sua personalità appare quale un'eterogenea stratificazione di diversissime componenti, in cui al retaggio austriaco s'unisce la più moderna ideologia scientifica, così come diversi stili di diverse epoche si sovrappongono nel bislacco castelletto ov'egli abita. Amalgama di «qualità senza l'uomo» ⁸³², Ulrich è lo specchio della nuova realtà frantumata di Musil. È stato detto che nel *Mann ohne Eigenschaften* ogni personaggio è un prisma trasparente, uno specchio degli altri e del mondo, specchio non fisso e stabile ma in continuo movimento, sì da offrire un'immagine sfaccettata, perennemente cangiante delle cose ⁸³³. E forse il simbolo di questa realtà è Moosbrugger, bonario falegname e sadico assassino sessuale, del quale Musil dice che «agli occhi del giudice le sue azioni emanavano da lui, agli occhi suoi gli eran capitate addosso come uccelli che volano» ⁸³⁴, e secondo cui uno scoiattolo «è una volpe e forse una lepre; ma può anche essere un gatto o altro» ⁸³⁵ e quattordici più quattordici fa «su per giù da ventotto a quaranta» ⁸³⁶. E allo stesso tempo Moosbrugger rappresenta, almeno agli occhi della folle Clarisse assetata di ritrovare una casta e dionisiaca unità del mondo, una possibilità di redenzione, di consonanza con l'universo.

La struttura stessa del grande romanzo corrisponde al senso musiliano delle possibilità. Non soltanto la sua gigantesca composizione declina tutte le virtualità immaginabili dell'esperienza, intrecciando e sciogliendo ogni rapporto possibile fra i personaggi, ma tutti gli appunti e gli abbozzi della pluridecennale fatica di Musil intorno al suo romanzo mostrano un'ininterrotta ricerca di tentare tutte le combinazioni possibili, di esaurire quasi le disponibilità potenziali del reale e dell'esperienza. Amori tra Ulrich e Agathe, Ulrich e Clarisse, Ulrich e Diotima, Arnheim e Leona, rapporti molteplici fra i vari personaggi e sempre nuove problematiche ideologiche. Sfogliare questi piani di lavoro dopo aver letto la stesura definitiva (anche se incompiuta) del romanzo, dà una strana impressione: come tornare da una realtà molteplice ma comunque formata al caos indistinto, anteriore alla creazione. Nel corso degli anni Musil mutò spesso il disegno originario del lavoro, come testimoniano i numerosi titoli proposti per il romanzo e i diversi nomi del protagonista, non casuali ma sempre con un loro preciso significato allusivo. *Monsieur le Vivisecteur*, *La casa senza dirimpetto*, *Il diavolo*, *Il romanzo del prete*, *Lo spione*, *Il Redentore*, *La sorella gemella*: ecco alcuni dei titoli che assumeva via via l'opera di Musil, illuminando ogni volta da una prospettiva diversa il contenuto ideologico ⁸³⁷. E i primi nomi di Ulrich sono Achille e Anders, l'«altro», il personaggio che è «altrimenti».

Senso austriaco, absburgico delle possibilità quindi; e che altro è l'Azione parallela se non la garbata e divertita satira dell'austriaca incapacità di scegliere e di volere? Un grande comitato si riunisce per preparare i festeggiamenti in occasione del settantesimo anniversario dell'ascesa al trono di Francesco Giuseppe, e in segreta concorrenza coi preparativi germanici di onorare in quello stesso anno Guglielmo II. Il motore di tutta la trama del romanzo è la ricerca affannosa di una «idea» per l'Azione parallela: si esita fra «la costruzione di un santuario in un luogo di pellegrinaggio e una cassa per soccorrere ecclesiastici privi di mezzi [...] le associazioni di veterani “Arciduca Carlo” e “Radetzky”, vedove e orfani di guerra delle campagne del 1866 e del '78, un istituto per sottufficiali a riposo, l'Accademia delle Scienze, [...] la fondazione di una “Cucina Imperatore Francesco Giuseppe per la minestra dei Poveri”» ⁸³⁸. Si pensa a una vigorosa manifestazione espressa dal seno del popolo e guidata dall'alto, ad un'Austria mondiale modello di un'armonia concorde di popoli, a una sintesi di anima e capitale, oppure a un Congresso mondiale

della pace, a una politica pacifista basata sul rafforzamento degli armamenti... Il secolare compromesso della politica absburgica assume le proporzioni di un ironico balletto, e la superiore saggezza di questa mediocritas, tante volte mitizzata, viene rovesciata come un guanto e messa a nudo. Il mito capovolto dunque, anche se come vedremo neppure Musil sfugga del tutto alla sua eredità alienatrice.

La realtà in generale si presenta a Musil come una grande metafora, come un intrico di legami e soluzioni provvisorie, di prototipi e di variabili disposte in un sistema sempre mutevole di ascisse e ordinate. Ogni cosa allude a un'altra: al giovane Törless il viso di Basini ne ricorda vagamente un altro non ben decifrabile, i seni di una donna sono candidi come la neve e la neve trapassa in un bianco petto femminile, e un universale processo analogico stringe in correlazione tutte le cose più lontane, le fa germinare una dall'altra. La metafora perciò non è un espediente stilistico ma un'intuizione del mondo e di questo flusso perenne. E da qui scaturisce la rara potenza della poesia di Musil, la suggestione dei suoi sconcertanti accostamenti di sentimenti e immagini.

Di questa realtà Musil sembra ignorare la dimensione storica e voler ignorare quella psicologica. Non c'è storia nell'*Uomo senza qualità*; c'è il volto di un'epoca, il profumo di un tempo irreparabilmente perduto, l'indagine sociologica di sentimenti e costumi, l'attimo senza età della perdizione amorosa e dell'estasi mistica. Ma non c'è il senso del concreto cammino dell'uomo, del divenire storico, della dinamica immanente a una società. Ci sono pagine acutissime sulla struttura sociale dell'Austria, che fanno testo per ricostruire la fisionomia dell'epoca, ma sono avulse e staccate come perfette fotografie o precisi rilievi statistici; dal punto di vista storico restano sul piano dei dati, delle cifre; invano si cercherebbe in esse il senso dello spazio concreto dell'umano agire, che è sempre quello storico. Naturalmente parlando di dati e di cifre non si allude affatto a una insufficienza poetica di tale ricostruzione, che anzi è una delle più vive e avvincenti della letteratura del Novecento. Ma appunto questa poesia è affidata o all'audacissimo paradossale sarcasmo o al sottile attaccamento a quegli anni fuggiti. Il Mittner ha parlato di «un malinconico, disperato vagheggiamento dell'età perduta» ⁸³⁹. Ora, in questa *recherche* quasi proustiana ritorna il senso tipicamente austriaco del passato, della fuga del tempo, l'ossessiva coscienza della vecchiezza e l'affanno della memoria. Storia come caducità quindi, o come festa senza età del tempo ritrovato;

mai come fase dell'umano sviluppo nel processo del suo svolgersi. È l'antico antistoricismo di cui s'è parlato a proposito di Grillparzer, un tradizionale atteggiamento della sensibilità austriaca su cui pesavano troppe memorie irrigidite e polverose per poter avere una visione dinamica delle vicende umane. Musil è l'erede di questa visione ancora barocca, secondo cui la storia si configurava come una pesante imperfezione, come una categoria negativa. Lo scrittore passa con disinvoltura da questo retaggio spirituale absburgico-barocco alla più moderna logica matematica, saltando a piè pari l'esperienza borghese-liberale ottocentesca e ignorando il moderno pensiero etico-politico, sia marxista che liberaldemocratico. Questa sua mancanza di autentica sensibilità storica mostra i profondi legami che lo collegano a tutta la tradizionale alienazione absburgica, al cruccio di Grillparzer e alla *Vergänglichkeit* di Hofmannsthal. Ulrich stesso s'accorge che alla sua vita manca la dimensione epica, la continuità della successione di eventi ed esperienze disposte secondo una linea di sviluppo; in altri termini, la storicità.

Ancor più «alienato» in senso absburgico appare Musil nel campo della politica, dell'immediata responsabilità civile. In un suo bell'articolo Guido Devescovi ha scritto che Musil «sarebbe piuttosto un rivoluzionario» ⁸⁴⁰ convinto dell'inettitudine del capitalismo ma incapace, per una serie di remore psicologiche, di abbracciare le istanze progressiste. Certo lo scrittore esprime chiaramente la sua avversione alla mentalità borghese-capitalistica; a provarlo basterebbe la feroce satira con cui è analizzata la figura di Arnheim, principe dello spirito e grande industriale, azionista e fine uomo di cultura. In Arnheim viene distrutta sia l'essenza della civiltà borghese, il culto del profitto, sia la gratuità della raffinata cultura liberale che adorna graziosamente questo vuoto spirituale.

Ma quest'avversione di Musil, lungi dall'essere rivoluzionaria, è piuttosto di marca conservatrice e reazionaria, e ha ragione il Mittner di definirlo «un conservatore ad oltranza» ⁸⁴¹. Musil stesso si definì «ein Unzufriedener» ⁸⁴², uno scontento incapace di scegliere. È appunto questa inettitudine che rivela quanto il modernissimo scrittore fosse lontano dallo sviluppo del pensiero etico-politico moderno. Egli recava in sé il peso di un tradizionale distacco austriaco dell'intellettuale, dello scrittore, dall'impegno politico-sociale. In questo si ripete in lui la drammatica e infantile irrisolutezza di Grillparzer, motivata in fondo dalle medesime ragioni, da analoghi presupposti ambientali e culturali; la tradizione

absburgica separava anche lui dalla possibilità d'inserirsi vigorosamente in una società. Egli conosce soltanto il momento negativo della vita politica, la protesta e il rifiuto; non l'attività costruttiva. Fu un grande esule, esule dalla civiltà absburgica e guglielmina, e incapace di operare per il superamento di queste. Le sue stesse giustificazioni in proposito confermano questa sua posizione: parlare di un «Geist» avverso ai compromessi, o affermare orgogliosamente, com'egli faceva, che è più difficile scrivere un romanzo che reggere uno stato, significa restare su un piano dilettesco. Del resto quale personaggio politicamente più disancorato del suo Ulrich, che si salva soltanto nel misticismo amoroso, nell'estasi religiosa del «Viaggio in Paradiso» e nell'amore per la sorella Agathe? E il suo anticapitalismo è un atteggiamento restaurazionale e reazionario, una mentalità preborghese, che tradisce sotto sotto l'influsso dell'aristocratica sensibilità feudale ancor dominante nell'impero absburgico, sprezzantemente avversa alla civiltà industriale, che l'incalzava da presso. Conservatore ad oltranza dunque, come Karl Kraus ⁸⁴³. Anche Lukács ha ribadito, sia pure con sbrigativa sicumera da dottrinario, questa interpretazione ⁸⁴⁴.

Su un altro piano vale la pena di ricordare, anche se esula in parte dal nostro assunto, il suo curioso disprezzo per la psicologia, per l'indagine psicanalitica e per lo stesso Freud. Curioso, giacché nello stesso tempo Musil rivela un'eccezionale capacità d'analisi e di penetrazione psicologica. Forse nessun altro scrittore contemporaneo ha messo a nudo con tanta crudezza i segreti più riposti, le inibizioni e le censure della psiche. I suoi diari sono costellati di sarcastiche puntate contro Freud e la «Psychologia phantastica» ⁸⁴⁵: «... Klages, Freud per buona parte, Jung [...]. Mia istintiva avversione: perché sono pseudo-poeti e sottraggono alla poesia il sostegno della psicologia» ⁸⁴⁶. Un'altra volta afferma di avere un forte interesse per la «piana psicologia sperimentale» ⁸⁴⁷, e nessuno per Freud, Klages e la fenomenologia; di frequente poi imputa alla psicanalisi di aver detronizzato la ragione con gli oscuri affetti e accusa Freud di aver preparato il terreno per il «culto dei dittatori» ⁸⁴⁸.

Siamo di fronte a un altro dei suoi miti, al nucleo forse, se non della sua arte, della sua concezione della medesima. Desideroso di rompere i ponti con la tradizione della narrativa precedente, egli non voleva nemmeno creare dei personaggi né quindi scavare nella loro psiche; non gli interessava il caso singolo ma il fenomeno, lo spirito degli avvenimenti; non quello che accade negli uomini ma «das Zwischen-ihnen» ⁸⁴⁹, ciò che

avviene tra di loro. Il personaggio avrebbe dovuto essere semplicemente una cristallizzazione momentanea di alcune possibilità spirituali del suo tempo, di alcuni fenomeni psichici e sociologici della sua epoca.

L'indagine psicologica veniva così, alla luce di queste intenzioni, a dissolversi; ciò che contava era «lo spiritualmente tipico» colto nei vari personaggi, i quali venivano a configurarsi come le facce di un prisma, i diversi lati prospettici di un'entità sociologica. La sua brama di totalità non permetteva a Musil di indugiare su contingenze particolari, di volgersi alla individualità; e il Tutto organico ch'egli voleva cogliere era qualcosa di sociologico e di religioso insieme. Di sociologico, cioè il tono dominante della cultura e dei problemi d'una società; di religioso, per la larga parte riservata all'irrequieta indeterminatezza dell'«anima», e soprattutto per lo sforzo di superare l'elemento temporale contingente, per approdare alla sponda dell'Assoluto, per raggiungere la grande Unità. Così Clarisse s'affanna per giungere a una mistica consonanza con la vita dell'universo, così Ulrich nell'amore della sorella insegue la perfetta fusione amorosa, il Regno Millenario. Questa sociologia religiosa, compresa tra i poli di una «indefinibile intimità morbida e oscura» ⁸⁵⁰ e del «tono imperativo del linguaggio scientifico e matematico» ⁸⁵¹, è dunque forse il nucleo intellettuale dell'opera di Musil, tutta tesa a un'accezione onnicomprensiva dell'esistenza.

I risultati di uno scrittore non collimano sempre con le sue intenzioni; un simile divario esiste anche nel caso Musil, soprattutto per quanto riguarda i suoi intenti sociologici e la sua rinuncia all'indagine psicologica dei personaggi. Ché anzi egli ha creato alcune tra le figure più vive della letteratura moderna, e ne ha analizzato la psiche con spietata lucidità. La passione dell'analisi ha soverchiato in Musil i suoi preconcetti ed egli si è abbandonato al tagliente lavoro di bisturi, al più penetrante e sagace esame delle azioni, dei sentimenti e dei meccanismi raziocinanti umani. Tanto che dal punto di vista non intellettuale ma poetico, tale continua impietosa acutissima analisi è il centro dell'arte di Musil, da cui prende avvio la sua straordinaria capacità di creare personaggi e figure. Il suo assoluto disprezzo della finzione sentimentale e di ogni pio velo della verità gli permette di penetrare nel più intimo della personalità; e il suo freddo rigore matematico, non raddolcito da alcuna falsa compassione, registra implacabilmente tutti i moti dell'animo, tutte le miserabili inibizioni degli uomini. L'ironia è appunto un'arma di quest'opera di scavo, la coscienza di

tutte le meschinità che si celano nelle azioni umane; di qui scaturisce la distaccata sapienza di Musil, affine per certi aspetti all'esperta conoscenza di Manzoni. D'altronde la sua potenza stilistica è all'altezza di tutti i più bruschi e impensati passaggi psicologici, di tutte le più strane associazioni analogiche secondo le quali procede il nostro pensiero. La sua poesia è un ponte gettato tra gli impulsi psichici e i più sfuggenti abbandoni della fantasia; metafore e similitudini sono i due strumenti preferiti del suo stile, adoperati sempre con eccezionale potenza artistica. Finissimi contrappunti ironici o immagini sconvolgenti scandiscono l'intero libro, sviscerando di continuo la verità umana dei personaggi.

Da una parte l'ironia, la sarcastica analisi psicologica condotta con ferrea logica matematica; dall'altra la redenzione quasi religiosa, l'amore. Amore che è piena comprensione dell'esistenza, linguaggio della totalità come le canzoni della dolce Tonka ⁸⁵², e in cui tutta la vita si salva e si purifica in una sua santità. L'amore incestuoso fra i due fratelli è appunto questa fusione perfetta, il compimento del mito platonico delle due metà separate che s'inseguono nell'eroe per tornare all'unità originaria. Anche l'incesto si redime, in quanto mezzo per raggiungere questo abbandono totale, questa perdizione assoluta. Le pagine che descrivono il compimento amoroso fra Ulrich e Agathe, dopo tanto snervante gioco intellettuale, costituiscono una delle più alte vette raggiunte dalla letteratura tedesca; si pensi all'incanto di quel giorno d'estate nel giardino bianco di fiori, e ai colloqui dei due fratelli sull'amore, forse superiori alle celebri pagine di Thomas Mann sullo stesso tema. È opinione diffusa che Musil sia un crudele giocatore, un freddo mago che muova lucidamente le sue marionette abbandonandole al loro gioco e contemplandole con distaccata ironia. Indubbiamente questa è l'impressione della prima lettura, che desta talvolta perfino una violenta antipatia per questo gelo implacabile senza tenerezza, gelo di Musil come del suo Ulrich, che alla morte del padre scopre con divertito interesse le fotografie pornografiche tenute dal vecchio nel cassetto del suo studio. Eppure in realtà Musil riversa sulle sue creature un po' del grande amore vagabondo in cui credeva, e un'accorata pietà accompagna in sordina le vicende dei suoi personaggi, e s'accende di una luce di simpatia per alcuni in particolare, come la tragica piccola Clarisse o il capodivisione Tuzzi, Agathe o Rachel. Ci sarebbe tutto un Musil «umano», meno crudele e più caldo, da riscoprire. Sotto la tagliente ironia v'è un profondo senso della dolorosa avventura delle sue creature, così come di tanto in tanto la lucida

analisi s'interrompe per far luogo all'incantato stupore davanti all'improvvisa grazia della vita: «Ormai era notte. La stanza era nera. Il piano era nero. Le ombre di due esseri che s'amavano erano nere. Gli occhi di Clarisse splendevano nel buio, accesi come lumi, e nella bocca di Walter contorta dal dolore lo smalto di un dente brillò come avorio. Anche se fuori nel mondo si svolgevano importantissime azioni di stato, e nonostante i fastidi e le contrarietà della vita, sembrava che quello fosse uno dei momenti per cui Dio ha creato la terra» ⁸⁵³. La vera «possibilità» dell'intellettuale Robert Musil sta nella poesia.

L'«austriacità» di Musil non è nettamente scindibile dal resto della sua personalità, sulla quale appunto perciò abbiamo insistito; essa è strettamente connessa con ogni altro elemento, e fa capolino di continuo, in battute allusioni e accenni che ricreano quasi inavvertitamente il mondo austroungarico in tutte le sue componenti. Contrasti nazionali e patetici tentativi di superarli, luoghi comuni e cerimoniale sociale, note di costume e caratterizzazioni sociologiche offrono nel loro insieme il disegno più vivo e poeticamente più valido della Cacanìa. La celebre pagina che abbiamo citata nell'introduzione è certo la più bella che sia stata scritta sull'Austria asburgica, di cui ad un tempo rievoca l'atmosfera e sottolinea le contraddizioni politico-sociologiche. Una pagina in cui, come del resto in tutto il libro, magia della memoria e sarcastico giudizio trapassano l'una nell'altro. Quest'ambivalenza costituita da critica e fascino, che si presenta spontanea a chi rimediti l'impero austroungarico, ha trovato in Musil il più divertito e delizioso equilibrio. Sarebbe difficile dire dove cessi la critica demolitrice e dove inizi l'ironico affetto per quel mondo asburgico, fatto «di un tutto o di una parte, cioè di un concetto statale ungherese e di un concetto statale austroungarico» ⁸⁵⁴, mentre «L'austriaco esisteva soltanto in Ungheria, sotto forma di avversione; a casa sua si dichiarava suddito dei regni e dei paesi della Monarchia austroungarica rappresentata alla Camera, che sarebbe come dire un austriaco più un ungherese meno quest'ungherese» ⁸⁵⁵. Decisamente la bilancia inclina verso il giudizio negativo, come testimoniano anche alcuni brevi articoli politici: in questi Musil sferza l'eterna indeterminatezza dell'Austria, in cui «tutto esiste a metà come una convenzione [...] probabilmente il tutto è in realtà solo un movimento causato dalla mancanza di un'idea guida» ⁸⁵⁶. E quest'Austria che si regge sulla vecchiezza appare irresoluta e titubante come l'asino di Buridano ⁸⁵⁷. Però la guerra mondiale svegliò per un attimo anche in Musil

un forte patriottismo, e anch'egli si lasciò andare a una tipica esaltazione absburgica; ribatté aspramente la propaganda degli altri paesi e l'odio nazionalistico antiaustriaco; predicò «fedeltà, subordinazione e adempimento del dovere» ⁸⁵⁸, e parlò dell'austriaco come del «popolo nel cuore d'Europa e col cuore d'Europa» ⁸⁵⁹.

Comunque il tono dominante resta quello di un'ironica satira. Satira che capovolge tutti i luoghi comuni della civiltà austroungarica e del suo mito: gl'ideali sovranazionali, l'impotente statica grandiosa, la fatuità sorridente, la meticolosità burocratica, l'aulico e scipito linguaggio ufficiale, la gioia di vivere e la *süßes Mädel*. Comunque, anche se per via negativa, tutti questi temi compaiono con grande rilievo nella sua opera, vero caleidoscopio di tutta la vita e la società austroungariche. Musil declina tutti i personaggi della società absburgica, che risultano allo stesso tempo figurette tipiche e irripetibili individualità. *Der Mann ohne Eigenschaften* inoltre non si limita a ritrarre personaggi o ambienti ma, dati i suoi preponderanti intenti sociologici, illustra ed esamina la formazione culturale e la problematica intellettuale di quella civiltà. Il mondo austroungarico viene così descritto non solamente nelle sue note di colore o genericamente umane, come accade negli altri scrittori, ma anche nel suo humus culturale, nei suoi confusi presupposti ideologici. E, come già nel *Törless*, Musil ha avvertito i mali che corrodevano quella società le minacciose forze irrazionalistiche che covavano sotto l'aulica rispettabilità: i capitoli su Hans Sepp o sui fervori nietzschiani di Clarisse potrebbero rientrare in una storia della cultura germanica e dell'involuzione nazista.

Il Mittner ha osservato che nella figura di Diotima, e soprattutto nel suo brutale amplesso con Ulrich, Musil distrugge la dolce femminilità viennese cara a Hofmannsthal e a Schnitzler, «il vero, incorrotto centro poetico del mondo di ieri» ⁸⁶⁰. Questo è il destino di quasi tutti i personaggi del *Mann ohne Eigenschaften*. Nel romanzo infatti il mondo absburgico si riassume in alcune figure emblematiche, che ricalcano quelle della tradizione austriaca e al contempo le sfigurano e le distruggono. Il conte Leinsdorf, Tuzzi, Bonadea e Diotima, il generale Stumm von Bordwehr: tornano nelle pagine di Musil i classici personaggi della letteratura absburgica, da Grillparzer al *Sogno d'un valzer*, il fatuo aristocratico, il maturo burocrate, le signore belle e capricciose, l'ufficiale da operetta. Figure tradizionali dunque, che sembrano riprendere i motivi fondamentali dell'umanità e dello stile absburgico; in esse però questi classici archetipi vivono la loro ultima

avventura e insieme si autodistruggono, sfigurando il loro volto tradizionale. S'è già detto di Diotima; si pensi alla crudeltà con cui viene scomposto il personaggio di Bonadea, la deliziosa adultera. Il conte Stallburg si ritira in se stesso per «apparire come il più subalterno dei suoi sudditi» ⁸⁶¹ e porta «gli scopettoni corti, grigi, rasati sul mento, di cui si fregiavano tutti gli uscieri ed impiegati ferroviari in Cacania» ⁸⁶². Il conte Leinsdorf antepone al possesso di un quadro del Greco quello di un raro francobollo, pensa che il popolo sia «buono» perché identifica con esso i propri servitori, attribuisce ogni disordine a «certi elementi sovversivi» ⁸⁶³, scopre in ogni libro concordanza coi propri principî o eretica divergenza, è persuaso che «in fondo siamo tutti socialisti» ⁸⁶⁴ e vorrebbe «che la vera cultura borghese fosse prerogativa dei nobili» ⁸⁶⁵. Il generale Stumm, ansioso per amore di Diotima di trovare la grande idea dell'Azione parallela, la cerca negli schedari della biblioteca nazionale, chiedendo libri come «storia della pace [...], una raccolta di tutte le grandi idee dell'umanità, [...] oppure un libro sull'Avveramento dell'essenziale, [...] qualcosa sull'antica cultura austriaca e su Grillparzer» ⁸⁶⁶ o addirittura un catalogo dei cataloghi. Il meno grottesco è forse Tuzzi, dignitosa personificazione dell'anima burocratica dell'impero, con i suoi occhi obliqui da tagliaborse orientale e l'odore di tabacco e di cancelleria che emana da lui, asciutto e arido, dirà Musil, come una scatola di sigari vuota.

Così i personaggi tradizionali portano all'estremo le loro caratteristiche, in un ironico e amaro girotondo. Eppure al di là del sarcasmo un'intensa malinconia accompagna le loro vicende. Essi sono come avvolti da una luce spettrale, la luce della Cacania morente; ed è questo incerto preannunzio della fine che pesa su di essi, che scompone e sconvolge febbrilmente la loro vita. L'incombente fine della Cacania, un'atmosfera inquieta e grave di oscuri accenni premonitori: «Qualcosa di imponderabile. Un presagio. Un'illusione. Come quando la calamita lascia libere le particelle di ferro ed esse tornano a confondersi. O i fili cadono dal gomitolo. O si sganciano i vagoni d'un treno. O un'orchestra si mette a suonare sbagliato [...]. Non se ne può dar la colpa a nulla e a nessuno. Non si può neanche dire come è stato [...]. Manca soltanto tutto e niente; si direbbe che il sangue sia mutato, o l'aria; [...] alla fine non si sa più se il mondo è davvero peggiorato o se noi soltanto siamo invecchiati [...]. Così dunque i tempi erano cambiati, come una giornata che incomincia sfolgorante d'azzurro e poi va pian piano velandosi...» ⁸⁶⁷.

Parrebbe che dopo Musil dovesse essersi esaurita la possibilità di richiamare in vita le molteplici componenti sociologiche della civiltà austroungarica; i personaggi del *Mann ohne Eigenschaften* sembrano infatti chiudere una parabola storico-letteraria e distruggere, al gelido contatto con una nuova e ben diversa atmosfera, la tradizione umano-stilistico absburgica. Heimito von Doderer s'è invece accinto alla difficilissima impresa di riprendere il racconto là dove Musil lo aveva interrotto, e di ritrovare, attraverso la «profondità degli anni» ⁸⁶⁸ che separano la favolosa Vienna imperialregia da quella inquieta del dopoguerra che s'accampa nei suoi romanzi, il clima e la cadenza della vecchia Austria *k.u.k.* Anche l'opera di Doderer, almeno quella più significativa, si compone in un vasto, minutissimo affresco; personaggi e temi comuni collegano esplicitamente i tre romanzi con cui egli si rifa alla fine della monarchia austroungarica: *Die Strudlhofstiege* (1951) è, secondo le dichiarazioni stesse dell'autore, prologo al più vasto *Die Dämonen* (1956), che ne riprende motivi e protagonisti; l'eroe del delizioso racconto *Die erleuchteten Fenster* (1950), il consigliere in pensione Julius Zihal, compare anche nelle altre due opere. Tutto un ciclo, una saga dunque, dovuta non soltanto al desiderio di comporre una vera e propria *Comédie humaine* austriaca, ma anche a un istintivo compiacimento del gioco, a un raffinato gusto della citazione, dell'autocitazione anzi, delle allusioni e dei richiami culturali.

Die erleuchteten Fenster costituiscono un po' un capitolo a sé, un garbato e leggero *divertissement* che è forse la cosa migliore di Doderer. Le sue opere, almeno negli intenti, maggiori, sono le altre due, due vastissimi romanzi che assommano a duemiladuecento pagine fitte fitte. L'azione di entrambi si sviluppa su un doppio piano cronologico: negli anni 1923-24 e 1926-27 (rispettivamente per il primo e secondo romanzo) e in quelli 1910-11, filtrati nel ricordo dei protagonisti che ricercano, nelle memorie d'anteguerra, il filo e il senso della loro esistenza. Questi due libri avrebbero dovuto darci la parabola storica e l'evoluzione spirituale della generazione austriaca che visse quegli anni fatidici tra il 1914 e la fine dell'indipendenza dell'Austria: Doderer stesso afferma di considerare l'incendio del palazzo di giustizia a Vienna, nel 1927, il momento di rottura, l'autentica fine della giovane repubblica. La struttura stessa dei romanzi conferma quest'intento: un intersecarsi continuo delle vicende di numerosissimi personaggi, appartenenti a tutte le classi sociali e ognuno

con funzioni da protagonista. Questo svolgimento su molteplici piani paralleli indica il proposito di analizzare minutamente, nelle diverse sfaccettature di diversi personaggi di diverse categorie, il volto o, come ama dire lo scrittore, il *fatum* di un'epoca e di una società. In questo senso, tale tentativo di romanzo sociologico non appare del tutto riuscito. Anzitutto manca a Doderer, come a tutto il filone culturale cui egli si richiama, il senso della storia. Tutto sfuma nel caso, nella bizzarra imprevedibile dell'*Ereignis*, dell'evento, cui Doderer sembra attribuire un valore esistenziale, indipendente dal complesso della realtà. Anche il Mittner ha sottolineato l'ingenuità delle idee storico-politiche dello scrittore ⁸⁶⁹. Così non c'è la storia intima di una generazione, la dinamica interiore di una società, ma solamente un continuo barocco ricamo di sentimenti e moti psicologici, un malizioso calligrafico svolazzo di emozioni e di giochi cerebrali.

I romanzi vengono in tal modo quasi a dissolversi in un continuo, snervante gioco di specchi, in un intarsio di discussioni talora sofisticate e di preziosismi stilistici. Certamente il mondo austro-ungarico è ritratto con sorridente finezza ma si tratta di una raffinata continua citazione di particolarità ambientali, di modi d'esprimersi, di note di costume più che di una trasfigurazione fantastica o di una forte rappresentazione realistica. L'atteggiamento di Doderer è quello di un gran signore della cultura, di uno squisito conoscitore della propria civiltà per il quale la tradizione è un sicuro possesso acquisito; si respira di continuo nelle sue pagine l'atmosfera della più tipica letteratura austriaca, finemente distaccata ed aristocratica. Ma appunto questa sapienza e questo troppo esplicito gusto della tradizione rischiano di far di lui un garbatissimo letterato più che un vero scrittore. Le sue donne, da Edikta all'affascinante Mary K., dalla signora Ruthmayr che vive quasi nell'immobilità di un'acquario alle stagionate e rotondette viennesine come Rosi Oplatek, hanno tutto il profumo della femminilità viennese; la caccia di Melzer e del maggiore Laska in Bosnia ricrea il pittoresco incanto austro-slavo dell'impero, i pensionati come Zihal e Geyrenhoff incarnano il tranquillo distacco autunnale di uno dei personaggi-guida della tradizione asburgica, l'anziano burocrate. Ma un'eccessiva compiacenza culturale, una scanzonata e dotta civetteria toglie vero pathos umano al racconto, e lo trasforma in una sapida galleria di ritratti e in una casistica di sentimenti. Il mito appare dunque, anche se accarezzato con ironica tenerezza, distrutto da una coscienza troppo

consapevole di esso. Consapevole, ma incapace o indesiderosa di superarlo; si avverte insomma una volontaria chiusura artistica entro i limiti della tradizione absburgica, tradizione che Doderer forse potrebbe ma non vuole superare. Il tema austroungarico diviene così un pretesto, un gioco, e la struttura del romanzo corrisponde a questo carattere, coi suoi arabeschi e i suoi contrappunti stilistici, il suo ritmo a spirale, la meticolosa insistenza sui particolari e l'incapacità di sintesi. Un gusto tipicamente barocco domina i due romanzi: gusto delle acutezze intellettualistiche e insieme del capriccio sensuale, gusto del particolare che avvince forse troppo lo scrittore alla sua materia, impedendogli la stringata concisione e la ricerca dell'essenziale. Come abbiamo visto, questa componente barocca e analitica, questo naufragio nel particolare e nella descrittiva era stata una delle note più evidenti della letteratura austriaca, ed era legata direttamente alla civiltà absburgica. Doderer è permeato fin nelle più intime fibre di questa sensibilità, ed è significativo che proprio all'età barocca egli sia risalito col suo romanzo *Ein Umweg* (1940). Se con Musil l'umanità e lo stile del mondo absburgico erano giunti al punto finale della parabola, al punto di rottura, si ha l'impressione che Doderer si balocchi con dei fantasmi, con delle creature già morte; ne risulta una narrativa suadente e raffinata ma decadente, il cui perno è una civetteria dell'intelligenza. La stessa forma del racconto conferma, specie nei *Dämonen*, questo tono: il romanzo è orchestrato secondo lo schema di una cronaca, che il saggio consigliere a riposo Geyrenhoff stende con minuziosa e pedante fedeltà. Gli eventi e i drammi sfumano così in una musicale lievità, divengono una sorta di «capricci del pedante».

Entro questi limiti l'arte di Doderer presenta dei notevolissimi pregi, e sfrutta al massimo le possibilità poetiche di questo modo di narrare. L'intersecarsi degli avvenimenti e dei ricordi è condotto con maestria, e il filo della memoria si dipana nella «profondità degli anni» dando il senso di un'incantata immobilità, di una fissità vitrea del tempo da cui lentamente affiora un sicuro e impercettibile processo evolutivo, così come la signora Ruthmayr finisce per uscire dalla campana di cristallo che la teneva segregata dalla vita. Dietro le cose sembra celarsi un'altra realtà, che di continuo affiora e compare: una realtà interiore e segreta, da cui si sviluppa la sottile suggestione demonica dei personaggi ⁸⁷⁰.

È stato rilevato come Doderer non si impegni completamente, com'egli sorridendo giri gli ostacoli, rifiutandosi di entrare nel vivo della crisi

contemporanea ⁸⁷¹. Egli ha l'ambizione di offrire una cronaca dello sbandamento spirituale del nostro tempo, ma finisce per ammorbidire l'angoscia moderna nelle forme di una narrativa vecchiotta, che si conclude sempre con lo *Happy end*. Naturalmente questo finale rosa compare in una luce di intelligente ironia, un'ironia però che non supera né giustifica realmente questa civetteria ma finisce per soggiacere al fascino dell'alienazione, cui reca anzi il sostegno di una esperta raffinatezza. Il vecchio tema austroungarico esaspera il suo aspetto formalistico, e s'estenua in questa sua ultima rielaborazione, in questa affabile ripresa di Doderer. Del resto il motivo centrale della personalità artistica di Doderer è in genere strettamente congiunto col retaggio absburgico che filtra dalla sua opera. È stato poi osservato come la sua tematica s'impervi su un problema strettamente individuale, sulla capacità dell'individuo di reagire al «caso», all'«evento» che lo ha colpito ⁸⁷². Così l'episodio dell'incidente stradale in cui la bella Mary K. perde una gamba è privo d'ogni accento patetico; ciò che conta è il modo col quale Mary sopporta la sua menomazione, giungendo attraverso questa a una più piena umanità. Il «farsi uomo», la *Menschwerdung* ⁸⁷³: questo è il punto centrale dell'arte di Doderer. Superare le invisibili pareti di cristallo che si frappongono tra la persona e la vita, e che possono esser costituite da inibizioni come da fanatismo o da qualunque altra forma di alienazione; infrangere il diaframma, il «sacchetto che [...] agiva come un filtro, che lasciava penetrare soltanto l'astratto, ma non permetteva un passaggio più o meno fluido dall'interno verso l'esterno» ⁸⁷⁴, l'alienazione causa la quale Zihal «era completamente segregato dal mondo, viveva soltanto della propria riserva interiore [...] roteava in un sistema planetario chiuso, in una sfera esclusa da qualsiasi comunicazione per mezzo di pareti invisibili» ⁸⁷⁵. Melzer vive torpido e quasi «fuori da sé» nel profondo fluire degli anni, ignaro egli stesso del perché avesse perso la donna amata; però un sottile filo di coscienza si dipana nel letargico corso della sua vita, ed egli si trova uomo tra le semplici braccia della bella Thea Rokitzer, che lo chiama – per la prima volta nel romanzo – per nome ⁸⁷⁶. Lotta contro l'alienazione dunque, un impegno che parrebbe essere anti-absburgico. Ma anche questa *Menschwerdung* resta in fondo al di qua della vecchia barriera dell'alienazione austriaca. Innanzitutto resta nei limiti di un'esperienza individuale, intima: ancora una volta il concreto inserimento storico sfugge al personaggio austroungarico. Diventare umani significa semplicemente liberarsi dall'involucro e instaurare un bonario rapporto con

la vita; è uno stato d'animo tranquillo e autunnale in cui la consapevolezza della disparità fra l'illusione e la realtà reca «un notevole sovrappiù di piacere» ⁸⁷⁷. Non solo, ma il desiderio di uscire dall'alienazione si esprime spesso con accenti antiquati, in un desiderio di evasione dalla città, di fuga nella capagna: una scatola di lucido da scarpe evoca per Zihal, col suo giallo, una valle nei dintorni di Vienna avvolta nell'oro del meriggio, ed egli sogna un vino «intatto ancora e gelido come un dono spontaneo della natura, anziché opera di mani sollecite ed esperte: quasi sgorgato dal vigneto come una sorgente, senza vignaiuoli, senza vendemmia, senza torchio» ⁸⁷⁸. Anche in questo caso si tratta di un ricamo di vecchi motivi absburgici strapaesani e anticittadini; un ricamo argutissimo e raffinato che non cancella però la mediocrità di tale *Menschwerdung*. Questa in realtà non ha propriamente luogo, come non aveva luogo nella mitizzazione religiosa di un Hofmannsthal. Zihal diventa uomo: dai suoi incubi giunge al garbato idillio con la sua pienotta Rosi, ma resta in fondo quello di prima; ha solo ammorbidito ma non spezzato il rigido sistema di ascisse e coordinate in cui catalogava e uccideva l'esistenza. L'ideale umanistico di Doderer è dichiaratamente avverso a ogni ideologia, considerata strumento di alienazione anziché attiva interpretazione del reale. Tessendo le sue lodi, un critico ha scritto che egli «entideologisiert uns» ⁸⁷⁹, che egli ci libera dalle sovrastrutture delle idee. Ma non è allora proprio questa la vera alienazione, anzi la classica alienazione antintellettualistica absburgica?

Falliti questi suoi scopi, la narrativa di Doderer si rivela una squisita narrativa minore, arricchita e resa pittoresca dalle succose linfe della tradizione absburgica che in essa confluiscono, in un gustoso intreccio di figure e motivi. Perciò *Die erleuchteten Fenster* sono il suo capolavoro, perché corrispondono alla sua più autentica misura; Doderer infatti non è lo scrittore di grandi romanzi che abbracciano la crisi di un'epoca, ma l'intelligente narratore di piccole cose di squisita fattura, il poeta dei dettagli e dei particolari. *Die erleuchteten Fenster* sono anche il racconto più ricco di profumo austroungarico, più permeato di tradizione absburgica. Ancora una volta un rigido dignitoso burocrate, per il quale il pensionamento significa cadere «dall'altezza astratta di un'istanza sovraperonale» ⁸⁸⁰ e che costruisce la sua esistenza sul principio che «una pratica ha, in un certo senso, un'esistenza autonoma, indipendente e staccata dal mondo intero, come un'opera d'arte» ⁸⁸¹. Con sottile suggestione Doderer narra l'avventura di questo burocrate imperialregio, la

sua ghiotta contemplazione delle donne che si spogliano nella finestra di fronte e la meticolosa pedanteria con cui registra e cataloga queste sue esperienze. In tutto il racconto spira una deliziosa rievocazione dell'Austria asburgica: il cannocchiale con cui Zihal spia le donne è un vecchio superstite di Königgrätz, e in fondo alle sue lenti s'annida il rancore dell'aquila bicipite; la graziosa piccola Venere di ceramica ricorda la garbata età rococò e pensa che «gli aristocratici passano attraverso la miseria come attraverso un esilio temporaneo» ⁸⁸². Una galanteria vecchio stampo anima di una sorridente e pungente grazia le pagine del racconto; senso delle distanze e dell'ordine, tenera sensualità e pedanteria suggeriscono tutta un'atmosfera, l'atmosfera antidiluviana del mondo di Franz Josef. In realtà questo mondo non rivive nel romanzo come autentico sfondo narrativo, non acquista una sua reale vita poetica ma si configura piuttosto come una capricciosa nota di colore, come il sapido gioco di un attento conoscitore del mondo di ieri in tutte le sue sfumature. Libro piacevolissimo alla lettura, da gran signore della penna; ma libro che talora lascia intravedere una certa gratuità.

Nella fatuità infatti scivolano facilmente i tardi eredi della cultura danubiana, soprattutto quando, anziché ricreare con potenza poetica il mondo del vecchio impero, si riallacciano all'esile e raffinato umorismo viennese, ricamando arguti, preziosi e inconsistenti svolazzi. Estremo epigono, Fritz von Herzmanovsky-Orlando esaspera nel suo *Gaulschreck im Rosennetz* (1957) ⁸⁸³ l'eleganza rococò e il calligrafico estetismo della civiltà viennese. Ma nella sbrigliata invenzione fantastica s'insinua un'ironica, inconscia consapevolezza della tenuità di quegli arabeschi; questa coscienza epigonale impedisce un autentico abbandono al vagheggiato mondo perduto e toglie freschezza e vigore alla stessa nostalgia, estenuandola in preziosismi stilistici e in un lezioso manierismo. E manca a queste opere, troppo conscie del loro anacronismo, quella schietta e accorata malinconia che anima ancor oggi le canzoni popolari di Vienna. Anche le *Maghrebinische Geschichten* (1953) di Gregor von Rezzori si risolvono, nonostante la loro spiritosa eleganza, in un gustoso intarsio di arguzie e colori, privo di vera sostanza umana e poetica.

Ma lo stesso Gregor von Rezzori ci ha offerto, col suo romanzo *Ein Hermelin in Tschernopol* (1958), una trasfigurazione poeticamente affascinante e in complesso storicamente valida del mondo asburgico, colto nel più suggestivo e tormentato dei suoi angoli, cioè in quello

sudesteuropeo. Una favolosa ricerca del tempo perduto e una lirica rievocazione dell'infanzia non impediscono, a Rezzori, di recuperare, nella magia della trasfigurazione, una realtà storica e sociale, tanto difficile da raggiungere per gli scrittori austro-ungarici. La realtà della Mitteleuropa asburgica affiora, per così dire, come filtrata attraverso l'incantata e irreale atmosfera che avvolge le vicende, peraltro esteriormente evanescenti e vissute dall'interno, nella loro eco interiore e nella loro ripercussione fantastica; ma questa luce di magia non deforma la realtà storico-sociale. Se da un lato Rezzori è l'ultimo suggestivo poeta delle province orientali dell'impero, egli è anche lo scrittore che ha colto, trasponendola in sentimenti individuali e nell'atmosfera lirica del racconto, la portata storica del crollo asburgico. La nota più suggestiva del romanzo è data certo dalla descrizione di quelle terre slavo-tedesco-rumeno-ebraiche, ancora avvolte dalla luce di tramonto della duplice monarchia, che riverberava un riflesso di civiltà europea, ma spazzate da un vento selvaggio e mongolico, dalle «prime folate di neve che arrivavano bruscamente dall'Est [e] sapevano d'Asia» ⁸⁸⁴; è data dall'immagine di quei popoli nelle cui vene «scorreva il sangue di daci, romani, gepidi, avari, peceneghi, cumani, slavi, ungheresi, turchi, greci, polacchi e russi» ⁸⁸⁵. La sua favolosa Cernopol (cioè Cernovitz in Bucovina, o, rispettivamente in rumeno e in russo, le lingue dei successivi reggitori della città, Cernauti e Cernovci) è l'ultima capitale letteraria, l'ultimo paese dell'anima del mondo umano e stilistico presente in tanta parte della letteratura austriaca, da Franzos a Joseph Roth.

Ma il romanzo va ben oltre la suggestiva evocazione di un'atmosfera. Il racconto si svolge nell'immediato primo dopoguerra, e cioè dopo la scomparsa della compagine asburgica, e comunica indirettamente lo smarrimento e la confusione derivati da quel crollo. Simbolo di questa fine è il tragico destino di Tildy, l'ufficiale dal viso «inglese» col suo anacronistico senso dell'onore, il bianco ermellino che il maleodorante bazar di Cernopol irride, contamina e travolge. In certo senso Tildy, ultima incarnazione del personaggio asburgico sopravvissuto a se stesso, è spiritualmente anteriore all'Ulrich di Musil, che pure vive ed agisce prima dello sfacelo dell'impero: Tildy infatti è ancora un «uomo di qualità», il suo intimo è ancora integro, non intaccato dalla crisi e dal nichilismo della decadenza; tanto più stridente e grottesco risulta quindi il suo rapporto con la realtà, con una realtà irreparabilmente lontana dal suo mondo. La sua tragicomica storia si conclude fatalmente nella squallida e disperata

catastrofe finale. La vettura che sfracella il volto inglese di Tildy distrugge brutalmente l'ultimo «uomo di qualità» della tradizione asburgica, annienta il secolare personaggio della letteratura austriaca. Rezzori non manca di far risaltare il grottesco della condizione di Tildy con una fine e mordace ironia, ma questa non s'esaurisce in se stessa e non svingorisce l'impegno umano del racconto, come la spiritosa civetteria degli epigoni, ma è un aspetto della dolente partecipazione umana dello scrittore.

Del resto la nostalgia di Rezzori non mitizza il perduto mondo di ieri né vagheggia impossibili ritorni ma, attraverso una valutazione nel complesso realistica dell'amministrazione asburgica, coglie un obiettivo dato storico. In quelle terre irrequiete la fine dell'impero ebbe effettivamente delle ripercussioni negative, e aprì una crisi molto difficile da sanare. Per quanto immobile potesse esser stata la dominazione austriaca, lo stato rumeno giunto a Cernovitz vi sostituì una caotica corruzione e un satrapismo di derivazione turco-bizantina complessivamente inferiori alla civile macchina burocratica imperialregia. Certo il regime austriaco si era limitato a formare un'efficiente e corretta ma molto ristretta classe burocratica, senza riuscire a guadagnarsi effettivamente e ad inserire nello stato il complesso sociale di quei popoli, e in ciò consiste il suo sostanziale fallimento. Ma alla pedante e scrupolosa amministrazione austriaca succedettero effettivamente i Tarangoliani di Rezzori, l'impenetrabile prefetto dal dispotismo inerte e vagamente crudele, mentre sulle rovine del vecchio e incerto cosmopolitismo asburgico si sfrenavano le mitomanie nazionalistiche del signor Alexianu e l'aggressiva sfrontatezza dello studente Nastase. La storia degli ultimi decenni ha dimostrato quanto fosse profonda, in quei paesi, la crisi aperta dal crollo asburgico.

La visione di Rezzori non resta quindi chiusa nell'ambito del mito, ma riesce, almeno fino ad un certo punto, a penetrare la realtà. Già Heinrich Zillich, il colorito scrittore transilvano, aveva rappresentato lo sfacelo asburgico, nel suo romanzo *Zwischen Grenzen und Zeiten* (1936), come la scomparsa dell'unica forza di coesione spirituale dell'est europeo, ma il suo quadro era stato fortemente alterato da una nota di acceso nazionalismo tedesco. Rezzori si pone invece da una prospettiva schiettamente asburgica, sovranazionale, e anzi si diverte, nella sua narrazione in prima persona, a celare ogni tratto etnico relativo a se stesso, sicché nel romanzo è impossibile capire quali siano la «razza» e la lingua materna del protagonista e della sua famiglia; gli unici accenti «nazionali» che trapelano

nel racconto sono una palese simpatia per gli ebrei e una certa diffidenza verso i tedeschi. Certo in tutto ciò si cela anche un gioco malizioso, un compiacimento della dissimulazione; del resto questo è il limite continuo dell'opera di Rezzori, sempre pronta a dissolversi nella magia della parola, nella seduzione della fantasia e nel gioco linguistico. Anche Rezzori patisce a suo modo la dissoluzione della narrativa e il particolare decadentismo austriaco e mitteleuropeo. A parte alcune figure principali, autonome e vive, l'individualità dei personaggi tende talvolta a perdere il proprio concreto rilievo per smarrirsi nella nota musicale e nel colore d'atmosfera; dissoluzione del personaggio questa che, se comune a tutta la narrativa moderna, aveva tuttavia trovato un particolare significato nella letteratura austriaca.

Ma ci sembra abbia ragione Ferdinando Viridia, che ha colto felicemente il rapporto di Rezzori con la sua materia, a definirlo un «cosmopolita nel mondo di ieri» ⁸⁸⁶ che riesce in certo modo a superare il suo punto di partenza, il suo decadentismo mitteleuropeo «oggi ormai al limite della possibilità di interpretare lo spirito del nostro tempo e i suoi problemi» ⁸⁸⁷. Anche in quest'opera la fine dell'impero è certo sentita come catastrofe irreparabile, come rovina senza remissione; con la morte di Tildy sembra morire ogni cosa amata, ogni speranza e Rezzori quindi resta indissolubilmente legato al mondo di ieri. Ma con la sua apertura europea, legata alla tradizione asburgica eppure libera, almeno parzialmente, dagli schemi della sua mitologia, il romanzo sembra suggerire, nonostante i suoi notevoli limiti, la possibilità di una continuità non anacronistica di quella tradizione, la possibilità di inserire i temi e le forme poeticamente e storicamente valide della civiltà asburgica nella letteratura contemporanea.

⁷³⁴ S. KRACAUER, *Cinema tedesco (1918-1933)*, trad. it. di G. Baracco e C. Doglio, Milano 1954, p. 256.

⁷³⁵ Questi films sono rispettivamente del 1930, 1933, 1930, 1931, 1931.

⁷³⁶ Di R. Billinger (1931).

⁷³⁷ Di F. Schlögl (1938).

⁷³⁸ Di E. Scheibelreiter (1935).

⁷³⁹ Di W. Riemerschmid (1936). Cfr. anche per esempio *Das Jahr des Herrn*, di K. H. Waggerl (1933), o *Nie stirbt das Land*, del tirolese Oberkofler (1937), ecc.

⁷⁴⁰ Da *Adel und Untergang* (1934) a *Wien wörtlich* (1935) a *Kammermusik* (1939).

⁷⁴¹ Definizione di Vienna data da K. Kraus, cit. in F. BRUCKNER, *Vom Schmerz und von der Vernunft*, a cura di F. T. Csokor, Graz-Wien 1960, p. 6.

⁷⁴² F. WERFEL, *Aus der Dämmerung einer Welt* (1936). J. ROTH, *Radetzkymarsch* (1932), *Kapuzinergruft* (1938), ecc.

⁷⁴³ *In den Mauern* (1907), *Morgenrot* (1912), *Das Haus Erath* (1920), *Sonnenmelodie* (1923).

⁷⁴⁴ *Das Haus Erath* reca il sottotitolo *Der Niedergang des Bürgertums*.

⁷⁴⁵ F. BRAUN, *Herbst des Reiches*, Olten - Freiburg im Breisgau, 1957, p. 138.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 670.

⁷⁴⁸ F. BRAUN, *Herbst des Reiches*, p. 30.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁷⁵⁰ Cfr. *Ferdinand Raimund und die Komödie*, in *Das musische Land*, Wien 1952, p. 87; per la polemica contro la freddezza del pensiero tedesco cfr. nello stesso volume il saggio *Die Idee der Liebe in Der Dichtung Österreichs*. Cfr. anche W. Ehlers nella prefazione a F. BRAUN, *Unerbittbar bleibt Vergangenheit*, a cura di W. Ehlers, Graz-Wien 1957.

⁷⁵¹ F. BRAUN, *Rudolf der Stifter*, Salzburg 1955, p. 24.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 155.

⁷⁵³ Trad. di E. Pocar, Lo *stendardo*, Milano 1959, pp. 89-90.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 90. Sulla fine austroungarica s'impennano anche i romanzi di BRUNO BREHM, da *Apis und Este* (1931) a *Das war das Ende* (1932) a *Weder Kaiser noch König* (1933), romanzi d'appendice che ebbero un significativo successo.

⁷⁵⁵ LERNET-HOLENIA, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁷⁵⁷ Una presenza più indiretta e riflessa, ma non perciò meno importante, del mito absburgico in Lernet-Holenia s'avverte nell'atmosfera surreale e fantastica di molti suoi racconti: questo surrealismo è un'evasione profondamente austriaca, ed è l'eco del tradizionale gusto leggero viennese.

⁷⁵⁸ 1937, 1950.

⁷⁵⁹ *Die Handschuhe der Kaiserin* (1930).

- ⁷⁶⁰ H. von Doderer; cit. in H. WEIGEL, *O du mein Österreich*, Stuttgart 1956, p. 7.
- ⁷⁶¹ L. ANDRIAN, *Österreich im Prisma der Idee*, Graz 1937.
- ⁷⁶² Cfr. nel cit. *Musik der ruhenden Welt*, i paragrafi *Ordnung*, pp. 61-63 e *Die drei Grundwahrheiten*, pp. 73-75.
- ⁷⁶³ Cfr. *Rede über Österreich*, discorso tenuto il 1° gennaio 1930 alla radio di Vienna.
- ⁷⁶⁴ «Nel temporale e nell'eterno della patria»; J. NADLER, *op. cit.*, p. 509.
- ⁷⁶⁵ Cfr. per esempio i bozzettistici ricordi imperialregi di M. Jelusich, corredati dagli arguti disegni di A. Gerstenbrand: M. JELUSICH - A. GERSTENBRAND, *Soldaten, Künstler, Leut' und Herrschaften* (Erinnerungen zweier Altösterreicher), Wien 1961.
- ⁷⁶⁶ HANS WEIGEL, *op. cit.*, p. 205.
- ⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 28. (La frase è di Fritz Grünbaum).
- ⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 205.
- ⁷⁶⁹ Uscito dopo la morte di Roth, 1939.
- ⁷⁷⁰ Da H. Kesten, nell'introduzione all'opera omnia di Roth, J. ROTH, *Werke*, 3 voll., Köln-Berlin 1956, pp. III-XXVI.
- ⁷⁷¹ G. Necco parla di «epicità ingenua o assoluta» (*Realismo e idealismo nella letteratura tedesca moderna*, Bari 1937, p. 228).
- ⁷⁷² *Radetskymarsch* cit., p. 198.
- ⁷⁷³ «Cominciò a piovere. Era un giovedì. Il giorno seguente, venerdì dunque, l'annuncio era già affisso a tutti gli angoli delle strade. Era il manifesto del nostro vecchio imperatore Francesco Giuseppe, e cominciava: "Ai miei popoli"» (*Kapuzinergruft, Werke* cit., vol. I, p. 345).
- ⁷⁷⁴ *Das falsche Gewicht* (1928).
- ⁷⁷⁵ *Der Leviathan* (1940, uscito postumo).
- ⁷⁷⁶ S. SLATAPER, *Alle tre amiche*, Milano 1958, p. 421.
- ⁷⁷⁷ Pubblicato a Parigi nella rivista «Das neue Tagebuch».
- ⁷⁷⁸ Pubblicato a Parigi nella «Österreichische Post».
- ⁷⁷⁹ J. ROTH, *op. cit.*, *Werke* cit., vol. III, p. 408.
- ⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 398.
- ⁷⁸¹ *Ibid.*
- ⁷⁸² *Ibid.*, p. 393.
- ⁷⁸³ J. ROTH, *op. cit.*, p. 160.
- ⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 159.
- ⁷⁸⁵ *Ibid.*
- ⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 168.
- ⁷⁸⁷ Tra le più suggestive rievocazioni del mondo asburgico e della sua impalpabile atmosfera sono alcune pagine di Anton Wildgans, che fanno parte del volume autobiografico *Musik der Kindheit* (1927-28). È l'idillico quadro di una Vienna ritrovata nella memoria, nei ricordi dell'infanzia vissuta nella Josefstadt: quando ogni giorno alle dodici in punto davanti al tribunale

aveva luogo il cerimonioso cambio della guardia, sfilavano i reggimenti ungheresi mentre nelle aule del ginnasio giungeva il suono dell'organo della vicina *Piaristen-Kirche* e ai funerali dei soldati tra il rullo dei tamburi «si alzava, come il più forte simbolo di quell'indimenticabile patria dell'infanzia, possente solenne e sempre toccante nel magnifico perfetto accordo degli strumenti, la suggestiva musica del *Gott erhalte*» (cit. in A. WILDGANS, *Gesang vom Menschen*, a cura di H. Vogelsang, Graz-Wien 1959, p. 62). E giungevano malinconici canti in lingua straniera dalla caserma, mentre passavano carrozze con donne bellissime e i borghesi benestanti bevevano il vino nelle locande all'aperto, ove la *Lavendelfrau* vendeva alle coppie i suoi mazzetti di fiori di lavanda.

⁷⁸⁸ Cfr. soprattutto *Der Weg der Verheissung* (1935) e *Höret die Stimme* (1937).

⁷⁸⁹ A. SPAINI, *Il teatro tedesco*, Milano 1933, p. 204.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁹¹ Nel volume *Aus der Dämmerung einer Welt*.

⁷⁹² *Der Abituriententag* (1928), compreso in *Aus der Dämmerung einer Welt*.

⁷⁹³ Trad. cit., p. 107.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 209.

⁷⁹⁶ Trad. cit., p. 116.

⁷⁹⁷ Compreso nel vol. *Aus der Dämmerung einer Welt*.

⁷⁹⁸ Cfr. P. STÖCKLEIN, *Franz Werfel*, in *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, a cura di H. Friedmann e O. Mann, Heidelberg 1955, p. 272.

⁷⁹⁹ *Erasmus von Rotterdam* (1934).

⁸⁰⁰ Comprende i tre drammi: *Besetztes Gebiet* (1930), *Dritter November 1918* (1936), *Der verlorene Sohn* (1943, pubblicato nel 1946).

⁸⁰¹ Specie nei drammi *Gewesene Menschen* (1932), *Hebt den Stein ab* (1956, pubbl. 1957), *Treibholz* (1958, manoscritto).

⁸⁰² Cfr. *Als Zivilist im Polenkrieg* (1940) e *Als Zivilist im Balkankrieg* (1946).

⁸⁰³ «Patria al di sopra dei popoli»; F. TH. CSOKOR, *Dritten November 1918*, Wien 1957, p. 31.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁰⁵ In *Auf fremden Strassen* (1955).

⁸⁰⁶ Cit. in F. TH. CSOKOR, *Du bist gemeint!*, a cura di E. Buschbeck, Graz-Wien 1959, p. 110.

⁸⁰⁷ Cfr. V. SUCHY, *Friedrich Schreyvogel*, in «Wort in der Zeit», anno III, fasc. 10, ottobre 1957, p.

2.

⁸⁰⁸ Rispettivamente del 1924, 1924, 1925.

⁸⁰⁹ Cit. in F. SCHREYVOGL, *Bild und Sinnbild der Welt*, a cura di M. Enzinger, Graz-Wien 1959, p. 11.

⁸¹⁰ «Ordinamento metafisico della vita»; *ibid.*, p. 11.

⁸¹¹ *Die Schicksalssymphonie*, Hamburg 1952, p. 108.

⁸¹² *Die Dame in Gold*, München 1957, p. 268.

⁸¹³ Cit. in F. SCHREYVOGL, *Bild und Sinnbild der Welt* cit., p. 111.

⁸¹⁴ *Ibid.*

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁸¹⁶ Fra le opere «austriache» di Schreyvogel citiamo i romanzi *Der Friedländer* (1943) e *Das fremde Mädchen* (1955), la ballata scenica *Johann Orth* (1928), la commedia *Die kluge Wienerin* (1941) e quella *Die Weisse Dame* (1942) su una trama di Hermann Bahr, ecc.

⁸¹⁷ *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, p. 38.

⁸¹⁸ Cfr. E. ALKER, *Il romanzo sociologico*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», Anno II, fasc. I, marzo 1958, pp. 12-24. Sul riflesso letterario dello sfacelo absburgico cfr. anche la recensione di G. Dolfini a *L'uomo senza qualità*, in «Belfagor», 4, 1957, pp. 474-76.

⁸¹⁹ Scritto fra il 1917-18, pubblicato nel 1924.

⁸²⁰ Kafka morì nel 1924.

⁸²¹ Pubblicato nel 1931.

⁸²² Musil cominciò a lavorare a quest'opera fin dal 1898, mutando più volte radicalmente idee e impostazioni. La prima parte uscì nel 1930, il primo tomo della seconda nel 1933; nel 1943 furono pubblicati dalla vedova altri capitoli inediti; nel 1952 tutto il romanzo.

⁸²³ Trad. cit., vol. I, p. 36.

⁸²⁴ *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, p. 17.

⁸²⁵ *Der Mann ohne Eigenschaften*, a cura di A. Frisé, Hamburg 1952, p. 1640.

⁸²⁶ E. MACH, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena 1906.

⁸²⁷ *Was arbeiten Sie? Gespräch mit Robert Musil* (intervista del 1926 con Oskar Maurus Fontana), in R. MUSIL, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, a cura di A. Frisé, Hamburg 1955, p. 785.

⁸²⁸ *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, p. 175.

⁸²⁹ G. BAUMANN, *Robert Musil*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», nuova serie, vol. III, fase. 4, Heidelberg, ottobre 1953, p. 296.

⁸³⁰ R. MUSIL, *Prosa, Dramen, Späte Briefe*, a cura di A. Frisé, Hamburg 1957, p. 392.

⁸³¹ *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, p. 182.

⁸³² *Ibid.*, p. 169.

⁸³³ G. BAUMANN, *op. cit.*, p. 311.

⁸³⁴ *L'uomo senza qualità* cit., p. 85.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 276. L. Mittner ha acutamente individuato il processo psichico e analogico che presiede a queste associazioni di Moosbrugger: «Gli psichiatri credono di provare con questa risposta di Moosbrugger che egli è pazzo; secondo Musil la risposta è perfettamente legittima. Il nome più comune dello scoiattolo è *Eichkätzchen*, gattino della quercia, quasi a dire gatto che vive sulle querce; ma Moosbrugger, che ha girato il mondo, si ricorda in quel momento che in Baviera lo scoiattolo si chiama volpe dell'albero; egli procede quindi per associazioni legittime; l'animale che sembra ora un gatto, ora una volpe, può essere benissimo anche una lepre» (L. MITTNER, *Robert Musil e l'unità irreparabile del tempo perduto*, in *La letteratura tedesca del Novecento* cit., p. 330).

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 277.

⁸³⁷ Il primo abbozzo, *Monsieur le Vivisecteur*, è del 1898. In strettissimo legame col tema principale del romanzo sono alcune opere di Musil, quali le commedie *Die Schwärmer* (1921) e *Vinzenz oder die Freundin bedeutender Männer* (1923) che possono apparire addirittura varianti dell'*Uomo senza qualità*. Molto vicina è anche la problematica di altre opere, dalle *Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906) a *Vereinigungen* (1911) e a *Drei Frauen* (1924), e alla lirica *Iside und Osiride*, che anticipa il tema della perfetta unione incestuosa, «sororale», tra Ulrich e Agathe.

⁸³⁸ MUSIL, *op. cit.*, vol. I, p. 197.

⁸³⁹ L. MITTNER, *op. cit.*, p. 322.

⁸⁴⁰ G. DEVESCOVI, *Ritratto di Robert Musil*, in «Umana», anno IX, Trieste, maggio-giugno 1960, nn. 5-6, p. 26.

⁸⁴¹ MITTNER, *op. cit.*, p. 323.

⁸⁴² Cit. in R. MUSIL, *Drei Frauen*, Hamburg 1959, p. 148.

⁸⁴³ Significativi a questo proposito alcuni articoli specificamente politici, di cui accenniamo più oltre, quali *Politik in Österreich* (1913), *Europäertum, Krieg, Deutschtum* (1914), ... *und Nationalismus Internationalismus* (circa 1919), *Buridans Österreicher* (1919), *Der Anschluss an Deutschland* (1919), ecc., di cui accenniamo più oltre.

⁸⁴⁴ G. LUKÁCS, *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg 1958, p. 27. Anche A. RENDI, *Robert Musil*, Milano 1963, sottolinea spesso il conservatorismo di Musil.

⁸⁴⁵ Titolo di questo appunto, compreso nel diario 1938-39.

⁸⁴⁶ *Psychologia phantastica* cit., in *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden* cit., p. 435.

⁸⁴⁷ *Tagebücher* cit., p. 475.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 398.

⁸⁴⁹ G. BAUMANN, *Robert Musil - Die Struktur des Geistes und der Geist der Struktur*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», vol. X, fasc. 4, ottobre 1960, p. 438.

⁸⁵⁰ *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, p. 139.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 139.

⁸⁵² *Tonka*, in *Drei Frauen*, 1924.

⁸⁵³ *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, p. 168.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 194.

⁸⁵⁵ *Ibid.*

⁸⁵⁶ *Politik in Österreich* (1913), in *Tagebücher* cit., pp. 589-90.

⁸⁵⁷ Cfr. *Buridans Österreicher* (1919).

⁸⁵⁸ *Europäertum, Krieg, Deutschtum* (1914), in *Tagebücher* cit., p. 596.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 597. Hösle, pur sottolineando l'assenza di storicità, ha accentuato l'antitesi fra Ulrich e i tradizionali personaggi austriaci statico-imperiali, limitando così l'«austriacità» del libro (*Utopia e realtà ne L'uomo senza qualità*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. 12, fasc. 2, giugno 1959, pp. 120, 127).

⁸⁶⁰ L. MITTNER, *op. cit.*, p. 333.

⁸⁶¹ *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, p. 95.

⁸⁶² *Ibid.*

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁶⁴ *Ibid.*

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁸⁶⁶ *L'uomo senza qualità* cit., vol. I, p. 535.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁶⁸ Così suona il sottotitolo della *Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*, 1951.

⁸⁶⁹ L. MITTNER, *Heimito von Doderer fra i mostri e la grammatica latina*, in op. cit., p. 349.

⁸⁷⁰ Nel suo finissimo articolo su Doderer, J. Hösle sottolinea la suggestiva e arcana presenza di questa trascendenza, di questo aldilà nell'aldiqua. (*L'epopea viennese di H. von Doderer*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. 13, fasc. 4, dic. 1960, p. 240).

⁸⁷¹ L. MITTNER., op. cit., pp. 346-47.

⁸⁷² Su questo cfr. K. A. HÖRST, *Dämonie der zweiten Wirklichkeit, Rede auf Heimito von Doderer*, in «Merkur», anno X, fasc. 10, Stuttgart, ottobre 1956, p. 1008.

⁸⁷³ Significativo è il sottotitolo di *Die erleuchteten Fenster oder die Menschwerdung des Amtsrates Zihal*.

⁸⁷⁴ H. VON DODERER, *Le finestre illuminate*, trad. it. di C. Bovero, Torino 1961, p. 166.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ *Die Strudlhofstiege*. Sull'importanza di questo uso del nome di battesimo di Melzer, che sottolinea la sua umanizzazione, cfr. F. SULKE, *Menschen an der Strudlhofstiege*, in «Wort und Wahrheit», anno VI, Wien 1951, p. 774.

⁸⁷⁷ *Die Strudlhofstiege*, München 1958, p. 909.

⁸⁷⁸ *Le finestre illuminate* cit., pp. 149-50.

⁸⁷⁹ H. Eisenreich, in H. VON DODERER, *Wege und Umwege*, a cura di H. Eisenreich, Graz-Wien 1960, p. 7.

⁸⁸⁰ *Le finestre illuminate* cit., p. 12.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁸² *Le finestre illuminate* cit., p. 202.

⁸⁸³ Uscito postumo dopo la morte dell'autore, 1954.

⁸⁸⁴ Trad. it. di G. Forti, *Un ermellino a Cernopol*, Milano 1962, p. 24.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁸⁶ F. VIRDIA, *Cosmopolita nel mondo di ieri*, ne «La Voce Repubblicana», 23-24, 11, 1962, p. 3.

⁸⁸⁷ *Ibid.*

*Elenco dei nomi*⁸⁸⁸

- Abraham a Sancta Clara
- Absburgo, famiglia
- Adam, fratelli
- Adelgeist, coniugi
- Adler (V.)
- Alberto, arciduca
- Alewyn (R.)
- Alexis (W.)
- Alker (E.)
- Altenberg (P. v.)
- Alxinger (J. B. v.)
- Andrian (L. v.)
- Andrian-Werburg (V. v.)
- Andric (I.)
- Antoni (C.)
- Anzengruber (L.)
- Auerbach (B.)
- Auerbach (E.)
- Auernheimer (P.)
- Auersperg (A.)
- Avancini (N.)
- Ayrenhoff (C.H.v.)

- Baader (F. v.)
- Bach (A.)
- Backmann (R.)
- Badeni (K.)
- Bagger (E.)
- Bahr (H.)
- Baioni (G.)
- Bartsch (R. H.)
- Bauer (O.)

- Bäuerle (A.)
- Bauernfeld (E. v.)
- Baumann (A.)
- Baumann (G.)
- Beck (K.)
- Bécker (M. A.)
- Beethoven (L. v.)
- Beheim (M.)
- Benco (S.)
- Benda (J.)
- Benedikt (H.)
- Berchtold (L.)
- Bertram (E.)
- Biedermann
- Bielohlavek
- Bierneth
- Bietak (W.)
- Billinger (R.)
- Bismarck (O. v.)
- Blumauer (A.)
- Börne (L.)
- Botta (C.)
- Brahms (J.)
- Braun (F.)
- Brecht (B.)
- Brehm (B.)
- Brentano (C.)
- Broch (H.)
- Bruckner (F.)
- Brunner (S.)
- Brunngraber (R.)
- Byr (A.)

- Calderon de La Barca (P.)
- Canaletto
- Carlo IV, imperatore

- Carlo V, imperatore
- Carlo VI, imperatore
- Carrier (R.)
- Casanova (G.)
- Cases (C.)
- Castelli (I. F.)
- Castle (E.)
- Charrell (E.)
- Chiarini (P.)
- Chiavacci (V.)
- Collin (J. v.)
- Collin (M. v.)
- Csokor (F. Th.)
- Curtius (E. R.)
- Czibulka (A. v.)

- D'Annunzio (G.)
- Daszynski (J.)
- Decsey (E.)
- Demetz (P.)
- Denis (M.)
- Devescovi (G.)
- Doderer (H. v.)
- Dolfini (G.)
- Dollfuss (E.)
- Dostoevskij (F.)
- Du Bos (C.)
- Dudan (A.)

- Ebert (K. E.)
- Ebner-Eschenbach (M. v.)
- Ehlers (W.)
- Eichendorff (J. v.)
- Eichrodt (L. v.)
- Eisenreich (H.)

- Elisabetta, imperatrice d'Austria
- Engels (F.)
- Erasmo da Rotterdam
- Erti (E.)
- Esterhazy, famiglia
- Eugenio di Savoia

- Fahrbach (A.)
- Fall (L.)
- Farinelli (A.)
- Federico II, re di Prussia
- Federico III, imperatore
- Ferdinando, arciduca
- Ferdinando di Castiglia
- Ferdinando I, imperatore d'Austria
- Feuchtersleben (E.)
- Fischer (S.)
- Fontana (O. M.)
- Francesco I, imperatore d'Austria
- Francesco Giuseppe, imperatore d'Austria
- Frankfurter (Ph.)
- Frankl (L. A.)
- Franzos (K. E.)
- Frauengruber (H.)
- Freud (S.)
- Friedell (E.)
- Friskene (F. v.)

- Gagern (F. v.)
- Gaj (L.)
- Ganghofer (L.)
- Gasparini (L.)
- Gassner (J.)
- Gayda (V.)
- Gebler (P. H. v.)

- Genée (R.)
- Gentz (F. v.)
- George (S.)
- Gerstenbrand (A.)
- Getto (G.)
- Geusau (F. E. v.)
- Gilm (H. v.)
- Ginzkey (F.K.)
- Giovanni, arciduca
- Giuseppe II, imperatore
- Giusti (G.)
- Gleich (A.)
- Goethe (J. W.)
- Gogol (N.)
- Goldmann (L.)
- Goldoni (C.)
- Gomperz (Th.)
- Görlich (E. J.)
- Gräffer (F.)
- Greinz (R.)
- Grengg (M.)
- Grillparzer (F.)
- Gross (E.)
- Gruber (F.)
- Gruber Benco (A.)
- Grün (A.)
- Grünbaum (F.)
- Grünberg (A.)
- Guardi (F.)
- Guglielmo II, imperatore di Germania

- Haffner (K.)
- Hafner (Ph.)
- Halévy (L.)
- Hamerling (R.)
- Hammer-Purgstall (J. v.)

- Hanckewycz
- Hansen (Th. E. v.)
- Hartmann (M.)
- Haschka (L.)
- Hasenauer (K. v.)
- Haydn (F. J.)
- Hebbel (F.)
- Hebel (J.)
- Hederer (E.)
- Hedin (S.)
- Hegel (G.W.)
- Heidegger (M.)
- Helfert (A. v.)
- Heller (S.)
- Hensler (K. F.)
- Heräus (C. G.)
- Herzl (Th.)
- Herzmanovsky-Orlando (F. v.)
- Heufler (R. v.)
- Hirah (R.)
- Hirsch (R.)
- Hitler (A.)
- Hofer (A.)
- Hoffbauer (C. M.)
- Hofmannsthal (H. v.)
- Hofmiller (J.)
- Hohberg (W.H.v.)
- Hohenlohe
- Hölderlin (F.)
- Hormayr (F. v.)
- Horst (K. A.)
- Hösle (J.)
- Hötzenndorf (C. v.)
- Huber (A.)
- Hübner (J. A. v.)
- Hüller (F.)
- Hummel (N.)

- Isabella d' Aragona

- Jakob (H. E.)
- Jellacich (J.)
- Jellinek (O.)
- Jelusich (M.)
- Jireček (H.)
- Joyce (J.)
- Juarez (B.)
- Jung (C. G.)

- Kafka (F.)
- Kálmán (E.)
- Kann (R. A.)
- Keller (G.)
- Kem (J.)
- Kerner (J.)
- Kesten (H.)
- Khuén-Héderváry
- Klages (L.)
- Klemm (F. G.)
- Klimt (G.)
- Koch (F.)
- Kolar (J. J.)
- Kosch (W.)
- Kotzebue (A.)
- Kracauer (S.)
- Kralik (R. v.)
- Kranewitter (F.)
- Kraus (K.)
- Kress (W.)
- Krones (F.)
- Kuh (E.)

- Kunisch (H.)
- Kuranda (P.)
- Kürenberger (F.)
- Kurländer
- Kurz (J. v.)
- Kussmaul (A.)

- Lanner (J.)
- Latour (Th.)
- Laube (H.)
- Lehàr (F.)
- Leitner (K. G.)
- Lenau (N.)
- Leopoldo I, imperatore
- Lernet-Holenia (A.)
- Lope de Vega
- Lorenz (R.)
- Ludovico, arciduca
- Lueger (K.)
- Lukács (G.)
- Lunding (E.)
- Lupi (S.)
- Lutero (M.)
- Luzio (A.)

- Macartney (C. A.)
- Mach (E.)
- Mahler (G.)
- Makart (H.)
- Mann (Th.)
- Manz (S.)
- Manzoni (A.), 312.
- Maria Ludovica, imperatrice
- Maria Teresa, imperatrice
- Marin (B.)

- Marinelli (K.)
- Masaryk (T.)
- Massimiliano, imperatore del Messico
- Massimiliano I, imperatore
- Mauthe (J.)
- Mayer (C. F.)
- Mayer (F.)
- Mayer (H.)
- Mayrhofer (J.)
- Mehl (E.)
- Meilhac (H.)
- Meisl (C.)
- Meissner (A.)
- Mell (M.)
- Menczel (Ph.)
- Menschendorfer (A.)
- Metternich (C.)
- Meyer (C. F.)
- Meyknecht (W.)
- Mittner (L.)
- Mohr (V.)
- Molnár (F.)
- Mozart (W. A.)
- Müglin (H. v.)
- Müller (A.)
- Müller (G.)
- Müller (J. v.)
- Müller (W.)
- Müller-Gottenbrunn (A.)
- Musil (R.)

- Nabl (F.)

- Nadler (J.)
- Naef (J.)

- Nagl (J. W.)
- Namier (L. B.)
- Napoleone
- Naumann (W.)
- Necco (G.)
- Nemec
- Nestroy (J. N.)
- Nicolai (C. F.)
- Nietzsche (F.)

- Oberdorfer (A.)
- Oberkofler (J. G.)
- Offenbach (J.)
- O'Kelly
- Ortes (G.)
- Orth (J.)
- Ottocaro di Boemia

- Pahlen (K.) 40 n.
- Palacky (F.), 69, 104.
- Paoli (B.), 107, 131 n.
- Paoli (R.), 193 n, 194 n.
- Pauls (E. E.), 48 n.
- Pellegrini (A.), 243 n.
- Pellico (S.), 67 n.
- Perinet (J.), 38 n, 96 n.
- Perkonig (F.), 179 n.
- Pernerstorfer (E.), 232.
- Peter (J.), 179 n.
- Petrasch (J. F. v.)
- Petterkofen (A. v.)
- Petzer (A.)
- Petzold (A.)
- Pezzi (J.)
- Pichler (A.)

- Pichler (K.)
- Pick (R.)
- Pietro il Grande, zar di Russia
- Pietsch (U.C.)
- Pio II, papa
- Pirandello (L.)
- Pirchan (E.)
- Plakolb (L.)
- Polgar (A.)
- Prehauser (G.)
- Preradovic (P. v.)
- Primisser (J. B.)
- Proust (M.)
- Pütz (Th.)
- Pyrker (L.)

- Raabe (W.)
- Radetzky (J.v.)
- Rahl (C.)
- Raimund (F.)
- Rainer
- Rank (J.)
- Rassen (M.)
- Ratschky (J. F.)
- Rautenstrauch (J.)
- Ravel (M.)
- Reckzsch (G.)
- Redlich (O.)
- Rehm (W.)
- Reichstadt, duca di
- Rendi (A.)
- Renner (K.)
- Rezzori (G. v.)
- Richter (J.)
- Riemerschmid (W.)
- Rilke (R. M.)

- Robert (A.)
- Rocca (E.)
- Roda-Roda (A.)
- Rodolfo, arciduca
- Rodolfo I, re di Germania
- Rodolfo II, imperatore
- Röck (M.)
- Rollett (H.)
- Rommel (O.)
- Rosegger (P.)
- Roth (J.)
- Rothschild
- Rotteck (C. v.)
- Rychner (M.)

- Saar (F. v.)
- Saba (U.)
- Sacher-Masoch (L. v.)
- Sachs (H.)
- Safarik (P.)
- Santoli (V.)
- Sauer (A.)
- Sauter (F.)
- Sauter (S. F.)
- Savigny (M. C. de)
- Schadauer (E.)
- Schaukal (R. v.)
- Scheibelreiter (E.)
- Scheu (A.)
- Scheyb (C. v.)
- Schikaneder (E.)
- Schiller (F.)
- Schink (J. v.)
- Schlögl (F.)
- Schmeltzl (W.)
- Schmerling (A. v.)

- Schmidt (J.)
- Schnapper
- Schneidawind (F.)
- Schnitzler (A.)
- Schober (F. v.)
- Schönherr (K.)
- Schopenhauer (A.)
- Schorske (H. E.)
- Schrammel, fratelli
- Schreyvogel (J.)
- Schreyvogl (F.)
- Schubert (F.)
- Schuler (J. v.)
- Schullern (H. v.)
- Schuschnigg (K. v.)
- Schwarzenberg (F. v.)
- Schwind (M. v.)
- Sciolokov (M.)
- Scalsfield (C.)
- Seidl (G.)
- Seipel (J.)
- Seldnitzky
- Semper (G.)
- Senn (J.)
- Sestan (E.)
- Seyss-Inquart
- Siccardsburg (A. S. v.)
- Slataper (S.)
- Sonnenfels (J. v.)
- Soukoup (E.)
- Spaini (A.)
- Speidel (L.)
- Spitzer (D.)
- Srbik (H. v.)
- Staiger (E.)
- Staudacher
- Steiner (H.)

- Stelzhamer (F.)
- Stern (J. L.)
- Stifter (A.)
- Stöcklein (P.)
- Stoessl (O.)
- Storm (Th.)
- Stranik (E.)
- Stranitzky (J.)
- Straus (O.)
- Strauss (J. figlio)
- Strauss (J. padre)
- Strauss (R.)
- Streiter (J.)
- Stüber-Gunther (F.)
- Stuwert
- Suchenwirt (P.)
- Suchy (V.)
- Sulke (F.)
- Suntheim (L.)
- Suppé (F.)
- Svevo (I.)
- Swoboda

- Taaffe (E.v.)
- Tecchi (B.)
- Thalmann (M.)
- Tieck (L.)
- Tisza (S.)
- Tolstoi (L.)
- Torberg (F.)
- Torcellan (G.)
- Torresani (K. F. v.)
- Trakl (G.)
- Traverso (L.)
- Treuenfest
- Tschabuschnigg (A.)

- Turgenev (I.)
- Uhland (L.)
- Valéry (P.)
- Van der Null
- Varnhagen von Ense
- Verdi (G.)
- Vincenti (L.)
- Virdia (F.)
- Vonbun (F. J.)
- Waggerl (K. H.)
- Wagner (R.)
- Waldmüller (F. G.)
- Wallenstein (A. E. W. v.)
- Watzinger (C. H.)
- Watzlik (H.)
- Weber (B.)
- Weber (M.)
- Weidmann (P.)
- Weigel (H.)
- Weinheber (J.)
- Weiskern (W.)
- Weissegger (J. M.)
- Weissenbach (A.)
- Werfel (F.)
- Werner (Z.)
- Wertheinstein
- Werthes (F. A. K.)
- Wiese (B. v.)
- Wildgans (A.)
- Willemer (M. v.)

- Windischgrätz (A.)

- Zedlitz (J. v.)
- Zeidler (J.)
- Zeissberg (H.)
- Zerzer (J.)
- Zillich (H.)
- Zoller (F. K.)
- Zsolnay (P. v.)
- Zweig (S.)

⁸⁸⁸ Da questo indice sono esclusi, quando non siano stati esplicitamente citati nel contesto, i curatori e i traduttori delle singole opere.

Il libro

«La storia del mito absburgico è la storia di una cultura che vive la crisi e la trasformazione epocale di tutta una civiltà, non certo soltanto austriaca; una civiltà che, in nome del suo amore per l'ordine, scopre il disordine del mondo».

Apparso agli inizi degli anni Sessanta, questo libro ha avuto il merito di indagare tra i primi un tema che avrebbe poi goduto di una fortuna ininterrotta. Nel mito absburgico confluiscono molte componenti: l'idealizzazione dell'Impero come armonica entità sovranazionale e universalistica; il senso dell'ordine e della gerarchia; l'imperatore Francesco Giuseppe, che di quell'ordine era simbolo e garante; una visione edonistica ed epicurea della vita, con epicentro Vienna...

Intrecciando storia, cultura e costume, Magris ha ricostruito le ragioni storiche di questo mito e la sua presenza nelle opere letterarie, dall'epoca Biedermeier ad autori come Schnitzler, Hofmannsthal, Kraus, Rilke, Roth, Werfel, Zweig, Musil, Doderer, la cui adesione al proprio tempo ha assunto la forma, tipicamente austriaca, dell'ironia, della critica disincantata e beffarda.

L'autore

Di Claudio Magris, Einaudi ha pubblicato *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*; *L'anarchico al bivio. Intellettuali e politica nel teatro di Dorst* (in collaborazione con Cesare Cases); *Trieste. Un'identità di frontiera* (in collaborazione con Angelo Ara); *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Nel 2013 ha pubblicato, per la nuova collana digitale dei Quanti, *Mondo, romanzo* (con Mario Vargas Llosa).

• *Dello stesso autore*

- *Lontano da dove*
- *L'anarchico al bivio (con Cesare Cases)*
- *Trieste (con Angelo Ara)*
- *L'anello di Clarisse*
- *Mondo, romanzo (con Mario Vargas Llosa)*

© 1963, 1988, 1996 e 2009 Giulio
Einaudi editore s.p.a., Torino

In copertina: Gustav Klimt,
Allegoria della Poesia,

1902, particolare del *Fregio di
Beethoven*. Vienna, Palazzo della
Secessione.

Questo ebook contiene materiale
protetto da copyright e non può
essere copiato, riprodotto, trasferito,
distribuito, noleggiato, licenziato o
trasmesso in pubblico, o utilizzato
in alcun altro modo ad eccezione di
quanto è stato specificamente
autorizzato dall'editore, ai termini e
alle condizioni alle quali è stato
acquistato o da quanto
esplicitamente previsto dalla legge
applicabile. Qualsiasi distribuzione
o fruizione non autorizzata di questo
testo così come l'alterazione delle
informazioni elettroniche sul regime
dei diritti costituisce una violazione
dei diritti dell'editore e dell'autore e
sarà sanzionata civilmente e
penalmente secondo quanto previsto
dalla Legge 633/1941 e successive
modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun
modo essere oggetto di scambio,
commercio, prestito, rivendita,
acquisto rateale o altrimenti diffuso
senza il preventivo consenso scritto
dell'editore. In caso di consenso,
tale ebook non potrà avere alcuna
forma diversa da quella in cui
l'opera è stata pubblicata e le
condizioni incluse alla presente
dovranno essere imposte anche al
fruitore successivo.

www.einaudi.it

Ebook ISBN 9788858413876

Indice

- ❶ [Il mito asburgico](#)
- ❷ [Prefazione 1996 Trent'anni dopo](#)
- ❸ [Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna](#)
- ❹ [Introduzione](#)
- ❺ [1. Genesi del mito asburgico](#)
 - ❶ [Origine del mito e sua funzione politica](#)
 - ❷ [L'età teresiano-giuseppina e la sua cultura](#)
 - ❸ [Il processo di mitizzazione nella commedia popolare](#)
- ❻ [II. L'età del Biedermeier](#)
 - ❶ [Il Biedermeier in Austria](#)
 - ❷ [La letteratura legittimista](#)
 - ❸ [La polemica contro il «System»](#)
 - ❹ [Scrittori tedeschi in Austria](#)
 - ❺ [La commedia viennese, tra satira e abbandono](#)
 - ❻ [Ferdinand Raimund](#)
 - ❼ [Johann Nestroy](#)
 - ❽ [Epilogo](#)
- ❼ [III. Franz Grillparzer, l'ordine e il tempo](#)
 - ❶ [Il quarantotto e gli scrittori austriaci](#)
 - ❷ [Grillparzer](#)
 - ❸ [«König Ottokars Glück und Ende»](#)
 - ❹ [«Ein treuer Diener seines Herrn» \(1828\)](#)
 - ❺ [«Der arme Spielmann»](#)
 - ❻ [«In deinem Lager ist Österreich»](#)
 - ❼ [«Libussa»](#)
 - ❽ [«Ein Bruderzwist in Habsburg»](#)
 - ❾ [Gli ultimi anni](#)
- ❽ [IV. Strapaese asburgico](#)
 - ❶ [Adalbert Stifter](#)
 - ❷ [«Der Nachsommer» \(1857\)](#)
 - ❸ [«Witiko» \(1867\)](#)
 - ❹ [Marie von Ebner-Eschenbach](#)
 - ❺ [Ai confini orientali](#)

[6. Peter Rosegger](#)

● [V. Finis Austriae](#)

[1. Sul bel Danubio blu](#)

[2. Agonia di una civiltà](#)

[3. Civiltà del frammento](#)

[4. Ferdinand von Saar e la dignità della fine](#)

[5. Arthur Schnitzler](#)

[6. Hugo von Hofmannsthal](#)

[7. Karl Kraus e l'apocalissi absburgica](#)

● [VI. Un mondo di ieri, un mito di oggi](#)

[1. Il mito absburgico dopo la grande guerra](#)

[2. La letteratura minore](#)

[3. Metafisica absburgica](#)

[4. Joseph Roth](#)

[5. Franz Werfel e Stefan Zweig](#)

[6. Europeismo absburgico: Franz Theodor Csokor e Friedrich Schreyvogel](#)

[7. La sociologia religiosa di Robert Musil](#)

[8. Heimito von Doderer e Gregor von Rezzori](#)

● [Elenco dei nomi](#)

● [Il libro](#)

● [L'autore](#)

● [Dello stesso autore](#)

● [Copyright](#)